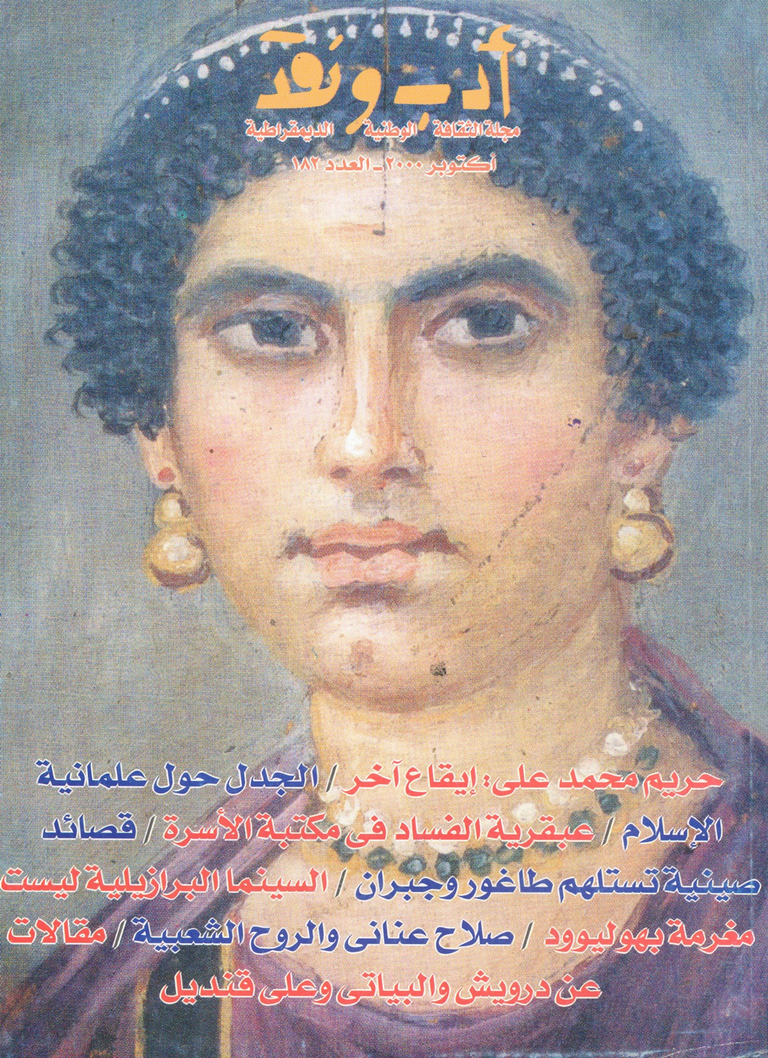
أدب ونقد

مجلة الثقافة الوطنية الديمقراطية

أكتوبر ٢٠٠٠ ـ العدد ١٨٢



حريم محمد على: إيقاع آخر / الجدل حول علمانية الإسلام / عبقرية الفساد فى مكتبة الأسرة / قصائد صينية تستلهم طاغور وجبران / السينما البرازيلية ليست مغرمة بهوليوود / صلاح عنانى والروح الشعبية / مقالات عن درويش والبياتى وعلى قنديل

أدب ونقد

مجلة الثقافة الوطنية الديمقراطية
شهرية يصدرها حزب التجمع الوطنى التقدمى الوحدوى
العدد ١٨٢ - اكتوبر ٢٠٠٠



المستشارون : د. الطاهر مكى / د. أمينة رشيد/ صلاح عيسى / د. عبد العظيم أنيس

شارك فى هيئة المستشارين ومجلس التحرير الراحلون : د. لطيفة الزيات/ د. عبد المحسن طه بدر/ محمد روميش/ ملك عبد العزيز.

لوحة الغلاف : من وجوه الفيوم

الرسوم الداخلية : للفنان : كمال عبده

التنفيذ الفنى للغلاف : أحمد السجينى

(طبع شركة الأمل للطباعة والنشر).

أعمال الصف والتوضيب الفنى : نسرين سعيد إبراهيم

المراسلات : مجلة أدب ونقد ١ شارع كريم الدولة/ ميدان طلعت حرب . الأهالى القاهرة - ت : ٢٩ / ٢٨ / ٥٧٩١٦٢٧ فاكس : ٥٧٨٤٨٦٧

الاشتراكات لمدة عام : داخل مصر ٤٠ جنيها / البلاد العربية ٣٠ دولاراً - أوروبا وأمريكا - ٦٠ دولاراً باسم الأهالى - مجلة أدب ونقد . الأعمال الواردة إلى المجلة لا ترد لأصحابها سواء نشرت أو لم تنشر .

المحتويات



أول الكتابة

هشاشة بورجوازيتنا، ذلك هو الداء التاريخى الذى أصاب حركة التحرر العربى منذ نشأتها فى مقتل وأدى بنا إلى ما نحن فيه الآن لأن البرجوازية هى التى قادت هذه الحركة فى كل مراحلها مستخدمة الجماهير لا متحالفة معها، وفى ظلها تحققت الانتصارات الشحيحة والهزائم الكثيرة.

«كانت هذه البرجوازية قد نشأت فى الأصل هجينا، ولم يحدث أن كانت طبقة مستقلة ،فقد تحولت قطاعات من كبار ملاك الأرض إلى التجارة والصناعات الخفيفة والبنية البيروقراطية للدولة بمعونة الاحتكارات الأجنبية التى كان يهمها تحديث أسواق المستعمرات .. وهكذا ولدت بورجوازيتنا المحلية مسخا مشوها».

هكذا يضع الأمر الكاتب الراحل «غالى شكرى» فى استنتاج يجمع عليه غالبية الباحثين النقديين وبخاصة هؤلاء الذين أرادوا استنطاق التاريخ بحثا عن الجذور الحقيقية للإخفاق فى علمنة الإسلام وخروج السياسة من الدين بالمعنى الفسلفى والعقلانى الاستقلالى وليس بمعنى الكفر والإلحاد كما يحب دعاة الدولة الدينية أو المنادون بتكريس الأمر الواقع وصف العلمانيين لعزلهم.

فهل علمنة الإسلام هى حقا مهمة مستحيلة كما يضع أيمن عبد الرسول عنوان مقالته الثالثة عن «الفكر الدينى .. آفاق جديدة»، وفى سياق عرضه ومناقشته أعمال المفكر الجزائرى «محمد أركون» الذى يرى أن العلمنة شيئ أكبر بكثير من التقسيم التقليدى بين الدين والدولة فهى -العلمنة- شئ يخص المعرفة ومسئولية الإنسان تجاهها». وهو يؤكد أن المجتمعات الإسلامية عرفت تجارب معمقة يمكن وصفها بالعلمانية، لكن هذه التجارب لم تصل إلى درجة الوعى الواضح بذاتيتها ولم تلق فى يوم من الأيام تنظيراً» ،ولعلنا سوف نختلف مع« أركون» فى استخلاصه هذا لأن كتابات حديثة جدا لكل من خليل عبد الكريم ونصر حامد أبو زيد وسيد القمنى والطيب تيزينى هى اجتهادات نظرية كبرى فى هذا السياق.

يفحص أركون مفهوم شرعية الخلافة الإسلامية بعد موت الرسول الكريم،

وبعد أن ازدادت حدة الصراعات التقليدية إلى درجة الفتنة الكبرى التى إنتهت بمقتل علىّ واغتصاب معاوية المنتمى إلى بنى سفيان للسلطة بالقوة، وبدأت بمقتل عثمان وأنتقلت السلطة للسلالة الأموية واستمرت قرابة القرن حتى ٧٥٠ م ، وكل هذه الأحداث الأساسية ليست الا عملا واقعيا لا علاقة له بأى شرعية الا شرعية القوة..

كان المفكر الشهيد« فرج فوده » قد وضع كتابا عن الخلافة الإسلامية قبل مقتله بسنوات قليلة سرد فيه بصورة تبسيطية وقائع الصراع على السلطة، والمآسى التى عرفتها هذه المرحلة التالية لوفاة الرسول. وكان هذا الكتاب واحدا من مجموعة أسباب للفتوى بقتله . هذا المفكر المسلم كشف حقيقة أن الصراع كان سياسيا اقتصاديا واقعيا التمست فيه كل الأطراف تأسيس نفسها على المشروعية الدينية.

وقبل سبعين عاما قامت قائمة الدوائر المحافظة الداعية للدولة الدينية على أساس من استعادة الخلافة فى عصرها الذهبى كما يدعون، حين نشر الشيخ «على عبد الرازق» كتابه التأسيسى «الاسلام وأصول الحكم» ، ولكن حظه كان أفضل كثيرا من حظ« فرج فوده » فطردوه فقط من هيئة كبار العلماء فى الأزهر ولم يقتلوه.

وقد خذلت البورجوازية الهشة بل وخانت كل المفكرين العقلانيين المسلمين حين ساهمت فى عزلهم وتخلت عنهم لتنهشهم القوى الرجعية المتسترة بالدين، وذلك بسبب الميول التوفيقية المائعة لهذه الطبقة التى لم تنتج علما ولا معرفة وإنما اكتفت بأن تكون ضيفة على موائد الآخرين، ولم تجد أى غضاضة فى التقرب من أشد الدوائر رجعية على المستوى الفكرى والفقهى بدعوى الاقتراب من الجماهير وعدم استثارة غضبها وهو ما يعنى ترك هذه الجماهير لسطوة التخلف والخرافة ، وتلك على أى حال استراتيجية واضحة المعالم لممارسة قيادة الشعب أو بالأحرى إخضاعه وحتى يبقى غريبا عن الوعى النقدى، وأسيراً للثقافة القديمة الجامدة ، وبعيداً عن الروح الخلاقة التى عرفتها الثقافة العربية الإسلامية فى مراحل ازدهارها وفى خضم الصراع الضارى من أجل السلطة والثروة .. أى من أجل مملكة

الأرض لا مملكة السماء .. وقد كانت الشريعة نتاج هذا الصراع ولكن- يتساءل أركون- كيف اقتنع ملايين البشر بأن الشريعة ذات أصل الهى؟ وحقيقة الأمر أن الشريعة هى مجموعة الأحكام القضائية التى وضعها أربعة رؤساء مذاهب هم« مالك » و« أبو حنيفة » و« الشافعى » و« ابن حنبل » ، وهذه هى المدارس الارثوذكسية التى تقاسمت العالم الإسلامى، يضاف إليها بالطبع المدارس الشيعية.

كيف إذن استقرت الشريعة فى أذهان أجيال وراء أجيال باعتبارها أحكاما الهية؟ هذه هى مهارة الساسة والثقافة القديمة وقدرتها التى استندت فيما استندت إليه لهشاشة البرجوازيات العربية وعجزها ، ولقدرتها أى البرجوازية على كسر حلقات الاصلاح الدينى واحدة بعد أخرى وهى التى كان بوسعها التمهيد لممارسة علمانية للإسلام عبر توليد فكر نقدى كبير وحر تجاه تراثنا وإشاعته وخلق أنصار أقوياء له لا فحسب فى أوساط المثقفين بل وفى الدوائر الشعبية اعتمادا على الفطرة والتسامح الأصليين.

إن طابورا طويلا من شهداء العلمنة فى تاريخنا الحديث من« على عبد الرازق » «لحسين مروة » ومن فرج فوده لنصر حامد أبو زيد ومن سيد القمنى لمحمود إسماعيل ليشكل وصمة عار فى جبين البرجوازية ، فمن قتل منهم شأنه شأن من جرى حصاره وملاحقته تم عزله عن التأثير الواسع حتى على جمهور المثقفين أنفسهم.

لا يريد مجلس تحرير أدب ونقد أن يظل تناولنا لهذه القضية محصورا فى دراسات أو مقالات متفرقة ، لذلك قررنا أن نخصص ندوة موسعة تتلوها دوات لموضوع الاصلاح الدينى فربما نستطيع أن نسهم فى إثارة جدل فعال حول هذه القضايا الحيوية فى تطورنا المقبل .. وفى هذا الصدد فإن العرض الذى يقدمه لنا« محمد سيد سلطان » لكتاب دراسات فى النزعة الإنسانية فى الفكر العربى الوسيط هو إضاءة على هذا الطريق »، كما انه تأكيد لمشروعية حركة حقوق الإنسان التى تلاحقها الحكومات ويراها الشعب مستوردة.

أما الديوان الصغير فهو عن «كلام البشر» مختارات من الشاعر الصينى فنج جيتساى ترجمها لنا عن الصينية د. محسن فرجانى، وتلك هى المرة الثانية التى تقدم فيها مختارات من الأدب الصينى آملين أن نسهم فى إطلاله أوسع على هذه الثقافة العريقة المجهولة لنا إلا من بعض نماذجها القليلة، وها هو الشاعر يقول إنه مدين بالشكر لكل من «طاغور» «وجبران خليل جبران» معلنا اخوته لنا ولثقافتنا نحن أبناء الحضارات القديمة بل وقرابته للنزعة الصوفية الإسلامية.

لايدنو إلا بعيد

ولا يجرب البعد إلا من اقترب

ويحتل الشعر مساحة كبيرة فى هذا العدد فبالاضافة إلى المختارات الصينية هناك دراسة «شريف رزق» عنه الحلقة المفقودة فى تاريخ قصيدة النثر العربية باعتبارها سعيا لتثوير لغة الشعر وتحرير العوالم المكبوتة فى الوعى واللاوعى كاشفة عن إيقاعيته ما تحت الوعى وما بعد الواقع لبناء حداثة مركبة تتجاوز تبسيط الرومانسية ،وكأن التحرر من قوالب الكتابة الثابتة هو التبدى الشكلى أو الظاهرى للتحرر من قوالب التفكير الجامدة . لكن الباحث يصل فى الختام إلى استخلاص يكذبه الواقع والتراث الشعرى العربى فى كل مراحله حين يرى فى التجارب التى قدم لها تأسيسا لخطاب شعرى كامل الابعاد «لا يتواشج فى أى بعد من أبعاده مع نماذج الشعرية العربية بأنساقها الموروثة وآلياتها الضالعة فى تأطير التجارب الجامحة وتحجيمها» كما يقول متجاهلا إرهاصات قصيدة النثر لا فحسب فى قصيدة التفعيلة وديوانها الهائل وإنما أيضا فى النص الصوفى العربى -الإسلامى بل وحتى فى بعض القصائد المركبة المدهشة فى شعر ما قبل الإسلام الذى لم يؤطر التجارب الجامحة بل أطلقها.

· فهل هناك حقا ما يمكن أن يسمى بالقطيعة المطلقة الباترة .. وأين يا ترى سوف نضع اللغة حين نسعى للاجابة على هذا السؤال؟.

ويكتب لنا د. وليد منير عن الشاعر «على قنديل» الذي عاش عمره القصير حسب تعبير عفيفى مطر كشرارة انزلقت سريعا على قوس الحياة

والموت .. وظل ممزقا بين وعيين، وعى طفولته ووعى شبابه، بسبب التحول المفاجئ فى طبيعة النسج الفكرى للواقع بعد انهيار مشروع الدولة القومية وانقلاب الهوية الذى لعله أنتج صورة« البراءة المغدورة » التى تقف بين حدى الحضور والغياب كى تجدد دائما مفارقة الوجود.

***

التقط المخرج السينمائى البرازيلى «والتر ساليس» صبيا ماسح أحذية ليلعب دوراً رئيسياً فى فيلمه المحطة المركزية ورأى فيه نموذجا للعبقريات الكثيرة التى تجدها« ضائعة فى شوارع البرازيل» كما يقول فى الحوار الذى ترجمه لنا« ممدوح شلبى» ليؤلب علينا مواجع ازدهار ثم ضمور السينما المصرية ذاتها التى عاشت تجربة شبيهة بتجربة السينما البرازيلية حين بلغت قمة ازدهارها فى الستينات فى زمن دعم الدولة لها للصمود فى وجه طغيان السينما الهوليودية. ويواجه السينمائيون البرازيليون السينما الهوليودية الآن بالتعاون فيما بينهم فيما أسموه صناعة السينما الجماعية التى ما يزال السينمائيون المصريون يتعثرون فى طريقهم إليها بعد محاولات كثيرة فاشلة، فمتى يا ترى سوف يكون بوسع فنانى السينما المصريين أن يصنعوا أفلاما أخرى ذات قيمة جمالية عالية عن الفقراء ولهم كما يقول« أحمد يوسف» عن صناع السينما البرازيلية الجدد وكما يقول «ساليس» نفسه «أنا لست شغوفا بالسيناريوهات الهوليودية المصنوعة جيدا فإذا لم يتمسك المرء بأصالته فإنه يشرف بلا ريب على كارثة»

وقد صنع «ساليس» فيلمه المحطة المركزية الذى حاز على جائزة أوسكار لأحسن فيلم أجنبى ليشاهده فى البرازيل نحو ثلاثمائة ألف مشاهد وهو ما يفوق عدد مشاهدى «تيتانك»، وهى الواقعة التى تدعونا للتمسك بالأمل فى قدرة السينمائيين فى العالم الثالث على خلق سينما بديلة صادقة وجميلة وجماهيرية .. تحميها جماهيريتها من حروب الأسواق والبضائع التى لا يتورع رعاتها عن استخدام أحط الأساليب وأشدها خسة لمحاربة الجمال الفقير.

علينا فقط أن نعمل بدأب وصبر فكم برعنا فى الصبر كما يقول «محمد

عيسى القيرى» فى قصيدته الجميلة «سفر» ذلك الصبر الذى يعرفه بناة الحضارات القديمة جيدا.

يهيأ لى
أن الصبر الماثل فى جوف الصمت
رمز صمود
كما يقول الشاعر الصينى
أما« لويس عوض» فيقول:
لقد نفذ ما معى من صبر فكسرت مغزلى وألقيته
إلى أسماك المانش..

لقد نفذ أيضا ما مع صديقنا الجميل الفنان «جودة خليفة» من صبر فغادرنا للأبد تاركا أحلامه ورسومه الفذة بين أيدينا ، وكنا ونحن عاجزون عن هزيمة الموت المحدق قد أهدينا «لجودة» وردة صغيرة حين اخترنا رسومه للعدد الماضى وغلافه ، هو الذى رعى تجربتنا وقدم لها أفكارا مدهشة ، وحرص على أن يذكرنا دائما أنه لم ينس وعده بأن يشاركنا رؤيته لتطوير المجلة التى أحبها وها هو يستعجل الرحيل دون أن يفى بوعده الذى لن ننساه ، وسوف نظل نستدعى قوة روحه وإخلاصه العميق لتراث اليسار وإنجازه الفنى والسياسى كلما أصابنا الوهن.

فوداعا«جودة خليفة» يا صديقتنا الجميل .. وداعا.

المحررة

دراسة

الفكر الدينى.. آفاق جديدة ٣

علمنة الإسلام: المهمة المستحيلة!

أيمن عبد الرسول

تأسيس:

لقد سعت الحداثة فى أوروبا الغربية منذ القرن السادس عشر إلى تحقيق ما دعاه الباحث مارسيل غوشيه «الخروج من الدين». ثم أضاف قائلا بأن المسيحية وحدها التى استطاعت أن تحتل الموقع التاريخى المتمثل فى كونها «دين الخروج من الدين(١).

(١) العلمانية والدين:

لم يعرف العالم العربى الحديث العلمانية قط كجزء من مشروع حضارى أشمل، وإنما عرفها حيناً كثقافة عقلانية تنويرية أو كمجموعة من القوانين المنقولة عن الغرب، وأساساً فرنسا، وذلك لأن النشأة الاجتماعية- الثقافية للشرائح المتوسطة من البرجوازية المصرية لم تعثر على الصيغة المناسبة لتطورها ،وتطور المجتمع بشكل عام، كانت هذه البرجوازية قد نشأت فى الأصل هجيناً ولم يحدث أن كانت طبقة مستقلة، فقد تحولت قطاعات من كبار ملاك الأرض إلى التجارة والصناعات الخفيفة والبنية البيروقراطية للدولة بمعونة الاحتكارات الأجنبية التى كان يهمها تحديث أسواق المستعمرات، وهكذا ولدت برجوازيتنا المحلية مسخاً مشوهاً لم تعرف القوام الاجتماعى الذى يتبلور من المصالح الجديدة المستقلة ومن الكشوف العلمية والفتوحات الفكرية والاختراعات التى تلبى احتياجات قوى الإنتاج الجديدة. ولذلك لم تصطدم الرؤى الفكرية لبرجوازيتنا بأية مؤسسات دينية أو غير دينية قائمة، وإنما لجأت إلى« التوفيق» بين نقيضين، تحتاج لأولهما عملياً وهو التكنولوجيا الغربية ،وتحتاج من الثانى أن يبرر الأول ويمنحه الشرعية، وهو

الإسلام »(٢).

وبعيداً عن الهشاشة النظرية للفكر العربى (٣) رغم أدبياته الكثيرة المنتجة عن العلمانية (٤) تظل الممارسة هى الفيصل الحكم فى أى تجربة حقيقية ، فلا ثمة مصطلح علمى يقوم فى المطلق ، إذ أن الاحتكاك والممارسة هما الفيصل فى تشكيل أية مصطلح ، ومن هنا تأتى إضافة محمد أركون فى مناقشة فكرة الإسلام والعلمانية ، أو كما يجب أن يحدد لنا القاموس الأركونى (الإسلام والعلمنة)وذلك اتساقاً مع فكرة تشكيل الموضوعة فى التاريخ، ونحن هنا بإزاء مصطلحين الأول العلمنة والثانى الدين، وسنحاول فى السطور القادمة ، مناقشة تلك الفكرة القائمة على مشروعية سؤال نصه : هل يمكن علمنة الإسلام؟ أو بأى معنى ، يمكن الحديث عن علاقة العلمنة بالدين بشكل عام ،وعلاقة الإسلام بالعلمنة بشكل خاص؟.

(١-٢) ما هى العلمنة؟

يتناول أركون قضية الدين والعلمنة أكثر من مرة ، بإشكاليات وقضايا تبدو فى كل مرة جديدة .ومختلفة، يصل بينها ذلك الترابط المنهجى الذى يتسم به فكره ، ومن منظور مختلف عن السائد فى الخطاب العربى المعاصر، ربما يرجع ذلك إلى انخراطه- نقصد أركون- فى التعليم الفرنسى منذ حوالى خمسة أوربعين عاما ، وكذا إلى اطلاعه ، بسبب هذا الانخراط على منجزات ما بعد الحداثة وتقنيات البحث العلمى الجديدة حتى على الغرب المعلمن نفسه ، رغم ذلك فهو منخرط أيضاً فى دراسة الفضاء المعرفى العربى الإسلامى بكل تجلياته ،السياسية والاجتماعية والاقتصادية ،.المؤكد أننا إزاء خطاب مختلف حول هذه القضية ،وهو ما سنحاول الوقوف عليه.

العلمنة هى، أولا ، وقبل كل شئ، إحدى مكتسبات وفتوحات الروح البشرية (٥) وكذا ، هى موقف للروح وهى تناضل من أجل امتلاك الحقيقة أو التوصل إلى الحقيقة(٦) والعلمنة من وجهة نظر أركون تواجه مسئوليتين اثنتين.

١- مشكلة أو مسئولية معرفية تتعلق بكيفية فهم الواقع بشكل مطابق وصحيح ، وتتسم بالتوافق الذهنى والعقلى لكل البشر ، السائرين إلى الحقيقة ! هذا العمل هو الذى يوضح لنا أهمية الانفتاح الاستمرارى للبرهنة على أن العلمنة شئ أكبر بكثير من التقسيم التقليدى بين الدين والدولة ،فهى-العلمنة -شئ يخص المعرفة ومسئولية الإنسان تجاهها.

٢- إذا افترضنا جدلاً إمكانية التوصل إلى معرفة المنشودة فى الإشكال الأول ،

نواجهه هنا! إشكالية إيصال أو توصيل هذه المعرفة إلى الآخر بطريقة ملائمة ، ودون أن شرط حريته أو نقيدها؟

ومن هنا يتبلور مفهوم العلمنة المعاشة كتوتر مستمر من أجل الاندماج فى العالم الواقعى ، والتى تساعد على نشر ما نعتقد انه الحقيقة فى الفضاء الاجتماعى (أى فى المجتمع)(٧).

هذا المفهوم المبدئى يصدمنا فى الكثير من معارفنا حول فكرة العلمانية، وهذا ما يؤكد عليه أركون ، ففهم(العلمنة) على أنها الفصل بين الزمنى والروحى أو النسبى والمطلق .. إلخ وغيرها من المفهومات المسيطرة على الفضاء المعرفى العربى ، يختلف جذرياً مع طرح أركون حول قضية العلمنة بوصفها موقفاً من المعرفة، إذن ،فالمشكلة -مشكلة العلمنة- تظل مفتوحة بالنسبة للجميع : أقصد بالنسبة للمسلمين وبالنسبة للعلمانويين والصراعيين.

فبالنسبة للمسلمين نجد أنهم مغتبطون ومزهوون أكثر مما يجب بيقينياتهم الدوجمائية . وبالنسبة للعلمانويين المتطرفين نجد أنهم يخلطون بين العلمنة الصحيحة وبين الصراع ضد الإكليروس، أو طبقة رجال الدين (٦).

أعتقد أنه بهذه المحاولات قد غطينا العرض المنهجى لماهية العلمنة ، بوصفها موقفاً من المعرفة ، وبالتالى يجب الآن منهجيا الانتقال إلى التعرف على مفهوم الدين والوقوف على التمييز الأركونى بين الدين والظاهرة الدينية والإسلام.

(١-٣)ما هو الدين؟.

فى النصف الثانى من أربعينيات القرن العشرين أصدر الفيلسوف الإسلامى الشيخ مصطفى عبد الرازق كتابه الصغير (الدين والوحى والإسلام) ناقش فيه بالمنهج التاريخى المقارن ثلاثة موضوعات أولها بحث فى حقيقة الدين على العموم ، وثانيها تفسير لظاهرة مهمة صاحبت معظم الأديان وتوقفت عليها نشأتها وهى ظاهرة الوحى ، وثالثها توضيح للدين القائم على الوحى بمثال عال من أمثلته وهو الإسلام.

وبالتالى فالتقسيم المبدئى بين الدين والوحى والإسلام يبدو ممهداً فى الفكر العربى الإسلامى على نحو ما ذكرنا ، ولكن أركون يميز بين الدين فى المطلق و(ظاهرة الوحى)أو (الظاهرة الدينية) و(مجتمعات الكتاب) أى المجتمعات القائمة على أساس من الظاهرة الدينية ، وهذا التمييز المنهجى له أهميته فى نظرية المعرفة ،حيث إن الفصل ضرورى بين هذه المصطلحات المتداخلة للتعرف على

الفروق الجوهرية التى صاحبت بلورة كل مفهوم من هذه المفهومات على حدة ، ودراستها بشكل أعمق وأكثر شمولية فى جزئياتها الدقيقة ، فلا نخلط بين (الدين) بشكله العام ، وبدون تمييز بين الأديان الوثنية وأديان الوحى ،وبين (الإسلام) كأحد تجليات (الظاهرةالدينية) وبين المجتمعات التى يمارس فيها الإسلام سلطاته الروحية أو الادراكية .

فالدين ، أو الأديان ، فى مجتمع ما، ما هى إلاّ عبارة عن جذور ، ولا ينبغى هنا أن نفرق بين الأديان الوثنية وأديان الوحى ، فهذا التفريق أو التمييز عبارة عن مقولة ثيولوجية تعسفية تفرض شبكتها الادراكية أو رؤيتها علينا بشكل ثنائى دائما.. ففيما وراء التحديدات الثيولوجية ، نجد أن كل الأديان قد قدمت للإنسان ليس فقط التفسيرات والإيضاحات ، وإنما أيضا الأجوبة العملية القابلة للتطبيق والاستخدام مباشرة فيما يخص علاقتنا بالوجود والآخرين والمحيط الفيزيائى الذى يلفنا، بل حتى الكون كله ،وفيما وراءه بالاشياء «فوق طبيعية » أو خارقة للطبيعة،

فالأديان تذهب بعيداً حتى تصل إلى ذلك العالم الفوق الطبيعى ،وقد أعتبرت هذه الأجوبة بمثابة المسلّمات المتعالية والصحيحة التى لا تقبل النقاش . وبالتالى فهى لم تعد مادة للملاحظة والتحليل العلمى من قبل عقلنا البشرى ، وإنما هى تخرج عن دائرة هيبته وهيمنته.

ولهذا السبب فنحن ندمجها فى حساسيتنا الأكثر عمقا ليس فقط عن طريق اللغة ، وإنما أيضا عن طريق الشعائر والعبادات : أى عن طريق تدريب معين لجسدنا .(كما فى الصلاة مثلا) (٩).

أعتقد أننا أزلنا بعض الالتباسات حول مفهومى العلمنة والدين ، ويبقى فيما نرى محاولة بلورة هذه الاصطلاحات فى المنهج العلمى والانتقال بها إلى حيز الممارسة والفاعلية ، وبما أننا اتفقنا مبدئيا حول استخدام مناهج أكثر جدة وعلمنة فى التعامل مع المنظومة المعرفية الإسلامية ،فإن إشكالية الإسلام والعلمنة التى نحن بصدد مناقشتها تثير عدداً من القضايا المتنازع عليها فى سبيل علمنة الاسلام، تلك المهمة التى يجب علينا القيام بها الآن ، وبالرغم من الإشكاليات العديدة التى تواجه هذه المهمة فإننا سنقصر تعرضنا فى هذه السطور على إشكاليات (الخلافة الإسلامية) و(الشريعة) و(الظاهرة القرآنية) وسنحاول الكشف عن البنى التأسيسية للمقدس، من خلال هذه المفردات (١٠) وذلك من خلال وضعها على خارطة الساحات الفكرية ،الاقتصادية، الاجتماعية ، الدينية والسياسية التى

لعبت ، ولا تزال تلعب الدور الأكبر فى تشكيل مفهوماتنا حول هذه المفردات.

٢- إشكاليات العلمنة:

من الافكار الشائعة عند المشتغلين على الخطاب الإسلامى ومنتجيه أن الإسلام هو الدين الوحيد الذى لم يعرف التمييز بين الروحى والزمنى ، ولم يعرف أيضا سلطة رجال الدين، لأنه ودين شمولى حركى ،عقيدة وشريعة ، مذهب حياة ومنهج متكامل لا إمكان فيه للفصل بين الدين والدولة ، أو بين السياسة والشريعة مبررين هذه الأفكار بميراث طويل يسمى (الخلافة الإسلامية) وكتابات السياسة الشرعية ، والعديد من الحركات الإسلامية التى ظهرت كرد فعل للاستعمار ، وكذا الالتفات إلى الهوية الاسلامية بعد الاستقلال السياسى فى العالم العربى ، والمثير للدهشة حقاً ،هو أن هذه الأفكار لم تناقش بشكل تفكيكى لردها إلى أصولها التاريخية ، والكشف عن بناها الأساسية فى الفكر والتاريخ الإسلامى!.

ويشير أركون إلى أهمية البحث فى الخلافة التى تحيلنا إلى مسألة أصل السلطة وتنظيم (الدولة الإسلامية) ، قد يكون هذا التعبير الأخير مدعواً للزوال لأنه يتضمن ، سلفاً ، موقفا سلبيا من العلمنة.

كانت قضية الخلافة قد أثارت محاولة جريئة لعلمنة الفكر الإسلامى من قبل المفكر المصرى على عبد الرازق عام ١٩٢٥ . ينبغى مواصلة هذا العمل من جديد وذلك على ضوء الانثربولوجيا السياسية التى افتتحها جورج بالنديه (١١).

ومن خلال استعراض مفهومى واصطلاحى يوضح لنا أركون تمييزاً دقيقاً بين ثلاثة مصطلحات بعد تفحصها وهى مصطلحات الخليفة والإمام والسلطان ، لنكتشف معه زيف الوعى الذى تشكلت فيه.

وكذا لنعرف أيضا أن المجتمعات المدعوة إسلامية عرفت تجارب معمقة يمكن وصفها بالعلمانية ، لكن هذه التجارب لم تصل إلى درجة الوعى الواضح بذاتيتها ، ولم تلق فى يوم من الأيام لها تنظيراً(١٢)..

وبعيداً عن الرجوع إلى نص الأركونى ، سنحاول بإيجاز عرض وجهة النظر التى تؤيد تلك الدعوى التى نتبناها

١- الخليفة / هو نائب النبى الذى يضمن استمرارية وظائفه(١٣).

٢- الإمام / الشخص الذى يقود المؤمنين أثناء الصلاة ، ويحدد اتجاه مكة ويتقدم عليهم ،أى المسئول عن القيادة الروحية.

٣- السلطان / الشخص الذى يمارس السلطة بالمعنى السياسى الدنيوى. فالخليفة

،والإمام يتضمنان مسئولية روحية ، خاصة بخلافة النبى وإمامة المسلمين ، أما السلطان فهو الذى يدمج إن شاء، أو يفصل بين القيادة الروحية والزمانية الدنيوية.

أضف إلى ذلك أن السلطان هو الممارس للسلطة المكتسبة عن طريق القوة والتى تستمر بفضلها ، وهكذا افصل بين الخلافة والسلطنة اللتين كثيرا ما يتم الخلط بينهما ، بسبب استناد السلاطين إلى ميراث الخلافة.

ومن ثم وجبت العودة إلي التاريخ لمعاينة تشكل هذه المصطلحات فى الفضاء الاجتماعى والتاريخى ، مات محمد عام ٦٣٢ م بعد أن عاش عشرين عاماً كاملة ، تجربة فريدة كان فيها القائد والموجه.

هذه التجربة التى يدعوها أركون بنموذج (تجربة مكة والمدينة) انطوت على معطيات من نوع دينى وأخرى من نوع دنيوى خاصة بأعمال قائد لجماعة محددة فى مجتمع محدد.

وكان موت القائد هو المفتاح الذى ولجت منه مسألة استمرارية التجربة- نقصد التجربة النبوية- من الذى يستطيع مواصلة التجربة دون نقص أو خور ؟ هكذا طرحت مسألة الخلافة نفسها لأول مرة ، والواقع أن ثمة صراعات دموية عديدة حدثت بدون انقطاع منذ اختفاء النبى عن الساحة(٦٣٢م) وحتى تاريخ الغاء هذا النظام / الخلافة ثم السلطنة من قبل أتاتورك عام ١٩٢٢م.

(٢-١) الخلافة والتاريخ

إن تفكيك التاريخ إحدى المهام التى تلقى على عاتق المؤرخ- الفيلسوف ،وهى مهمة جد خطيرة ، لأنها تتعلق بسؤال نصه وبعيداً عن كل النصوص التى دشنت لصورة مثالية وحكايات مسلسلة منذ وفاة النبى تأكيداً وتسويغاً وتبريراً لشرعية الخلافة ماذا حدث بالضبط؟!) . ومن هنا نبدأ فى صياغة بناءات تصورية تستند إلى ما وراء النص ،ما يؤكده / ما ينفيه ، ما يدافع عنه/ ما يحتاج إلى شرعية، وبالتالى فنحن أمام مهمة الاشتغال بالمنهج التحليلى النقدى على تشريح الوعى الجماعى، للبحث عن جذور هذه الصورة المثالية اللاتاريخية للتاريخ الإسلامى!!.

فسلطة الخلفاء السنة تماماً كما الخلفاء الشيعة كان لها دائما من يناقضها ويحتج عليها . إنها إذن خلافة زمنية صرفة كما كان قد بين ذلك على عبد الرازق فى كتابه المشهور (الإسلام وأصول الحكم).



والحقيقة التاريخية تتجلى فى أن (ما بعد النبى) حكم أربعة خلفاء فى المدينة من سنة ٦٣٢م إلى سنة ٦٦١م وهم معروفون : أبو بكر (٦٣٢-٦٣٤) ، عمر(٦٣٤ -٦٤٤) عثمان (٦٤٤-٦٥٦) وعلى(٦٥٦-٦٦١) ثلاثة من هؤلاء الخلفاء ماتوا قتلا ،والمدونات التاريخية عن هذه الفترة لا تلتفت بالطبع إلى الدلالة السوسيولوجية للقتل، ولاتقدم أى تحليل سوسيو-تاريخى للأحداث ،ولا حتى عن دور الصراع الذى قام بين بنى هاشم (أهل بيت النبوة)و(بنى سفيان) من جهة ، وبين المهاجرين والأنصار من جهة ثانية ،كانت مسألة الخلافة قد طرحت نفسها وحلت بشكل أو بآخر (كمحصلة للقوى المتصارعة) (١٤).

لكن هذا كله لم يمنع- فيما يرى أركون -الفكرة الإسلامية من شق طريقها وفرض نفسها مستندة إلى الظاهرة القرآنية منذ عام ٦٦١م، ازدادت حدة الصراعات التقليدية إلى درجة الفتنة الكبرى التى انتهت بمقتل على واغتصاب معاوية المنتمى إلى البنى سفيان للسلطة بالقوة ، وبدأت بمقتل عثمان(١٥) وانتقلت السلطة للسلالة الأموية واستمرت قرابة القرن، أى حتى عام ٧٥٠م كل هذه الأحداث الأساسية ليست إلا عملاً واقعياً لا علاقة له بأى شرعية غير شرعية القوة(١٦).

ولا يمكن تجاوز إشكالية الخلافة والتاريخ دون الاشارة إلى(النظرية الشيعية للسلطة) ودورها فى تشكيل مفهوم الإمام والترابط المفترض فى أدبيات الشيعة بين الإمام والقائد السياسى والتوحيد بين السلطة الزمانية والروحية ، وكذا المفهوم الذى شكله الخوارج لرفض فكرة الأئمة من قريش ،وكذا الاشارة إلى الدور التسلطى الذى مارسته الدولة الأموية فى سبيل تصفية المخالفين لها والمنشقين عن شرعيتها ، وسيطرة هذا العقل الاداتى للدولة فى ذلك ا لتوقيت فى اختلاق قصة الخلافة ، كقصة رسمية ، تبدو أنها الحقيقة فى وعى ملايين المسلمين فيما بعد.

وبالتالى فنحن مضطرون لنقد أى تاريخ لاهوتى للبشر أى تاريخ مغلف بالتقديس والأوهام والوعى الزائف الذى صنعته أيديولوجيا كتابة التاريخ، مع الإشارة إلى طبيعة النفى المتبادل بين التيارات السياسية الإسلاموية (سنة- شيعة- خوارج) (١٧) وإلى ايديولوجيا التبرير التى اخترعها الأمويون ، وبالتالى ينبغى علينا اليوم أن نفكك الارثوذكسية المغلقة من الداخل . ولن يتم ذلك إلا ببحث تاريخى محرر يمكن له وحده أن يوصلنا إلى أبواب العلمنة فى الإسلام(١٨).

هذا بشكل سريع ما يتعلق بإشكالية العلمنة من منظور الخلافة والتاريخ ولكن ثمة مفردات أخرى تنبغى مناقشتها، وربما تناولنا ها هنا بشكل سريع على أمل

العودة إليها بالتفصيل فيما بعد.

(٢-٢) الشريعة الإسلامية:

أحد أهم وأخطر العقبات الرئيسية التى تحول دون انبثاق علمانى للإسلام ، تلك الشعارات التى يرفعها الاسلامويون والمطالبة بتطبيق الشريعة الإسلامية ، والتى تشكلت فى وعى المسلمين بشكل اختزالى فى(الحدود) وبعض الأحكام ، ومن أجلها توصم النظم السياسية العربية بالكفر من قبل هذه الجماعات ، بوصفها تتعامل بالقانون الوضعى الفرنسى كما فى مصر مثلاً ، ويتضمن بالتأكيد شعار (الإسلام هو الحل) ضمنياً حتمية الحل الشريعاتى لمشكلات المجتمع الإسلامى.

والسؤال الذى يحاول أركون الاجابة عنه -ونحن معه- هو: كيف اقتنع ملايين البشر بأن الشريعة ذات أصل إلهى؟.

حسب الرواية الرسمية: فالشريعة كانت قد تشكلت تدريجياً بفضل ممارسات القضاة الذين كان عليهم مواجهة حل مسائل المسلمين المتفرقة والعديدة ، كان منهجهم يتمثل فى استجواب القرآن من أجل استخلاص الحل منه، أى أن الحكم النهائى كان بشكل من الأشكال مستنبطا من القرآن . راحت مجمل هذه الأحكام تجمع فيما بعد لكى تعطى مجموعة كبيرة من الاحكام القضائية أثناء القرون الثلاثة الهجرية الأولى: تنتسب هذه النصوص الفقهية- القضائية إلى أربعة رؤساء مذاهب: مالك بن أنس، أبو حنيفة، الشافعى ، وأحمد بن حنبل . احتفظ التراث بهذه الاحكام جيلا بعد جيل حتى وصلت إلى يومنا هذا. من هنا نتجت المدارس الفقهية الأربع ، المالكية والحنفية والشافعية والحنبلية، وهذه هى المدارس الأرثوذكسية التى تقاسمت العالم الإسلامى ، يضاف إليها بالطبع المدارس الشيعية.

هذه هى الرواية الرسمية للقصة التى كان المستشرقون قد وضعوها على محك النقد التاريخى . أثبت هؤلاء المستشرقون (جولد تسيهر، شاخت، إلخ ، أن الأشياء كانت قد جرت بشكل مختلف، وأن النظرية (أو الرواية) التى أخترعها الفقهاء ليست إلا وهماً ، وذلك من أجل إسباغ الصفة الإلهية على قانون أنجز داخل المجتمعات الإسلامية ، وبشكل وضعى كامل:

وفى الواقع أنه خلال النصف الأول من القرن الهجرى التأسيسى الأول كان عمل القضاء يستوحى أساسا الأعراف المحلية السابقة على الإسلام والتى كانت تختلف حسب الأماكن ، وكان الرأى الشخصى للقضاة هو الذى يفصل فى المسائل المطروحة فى نهاية الأمر.

وأما الرجوع إلى القانون القرآنى فلم يحدث إلا بشكل منقطع ،وليس بشكل منتظم كما حاولت الرواية الرسمية أن تشيعه.

لهذا السبب بالضبط راح الشافعى يعالج هذه الفوضى -أى حالة تبعثر القضاة واختلاف الاحكام باختلاف القضاة والأمصار ، الشئ الذى يشكل خطراً على وحدة الأمة- بكتابة رسالته المشهورة بين الأعوام ٨٠٠- ٨٢٠م التى يحدد فيها منهجية القانون، هذه الرسالة النظرية إذن ليست إلا عملاً لاحقا فيما بعد ، أى بعد تشكل الأحكام القضائية.

تطرح هذه الرسالة أسس وقواعد القانون فى أربعة مبادئ:

١- القرآن - ٢- الحديث- ٣- الإجماع (إجماع من؟) هل هو إجماع الأمة كلها ، أم إجماع الفقهاء فحسب؟ وفقهاء أى زمن وأية مدينة ؟ لا جواب) ٤- القياس .هذه هى الحيلة الكبرى التى أتاحت شيوع ذلك الوهم الكبير بأن الشريعة ذات أصل إلهى.

يتيح القياس حل المشاكل الجديدة المطروحة فى حياة المجتمعات الإسلامية ، أى الحالات التى لم يتعرض لها القانون والحديث . وبهذا الشكل يتم تقديس كل القانون المخترع . كل هذا العمل شئ حدث متأخراً . إن القانون المدعو قانوناً إسلاميا كان قد تشكل زمنياً قبل ظهور هذه المبادئ النظرية التى أدت إلى ضبط وتقديس القانون.

من جهة أخرى ، تنبغى الإشارة إلى حقيقة مهمة وهى أن هذه المبادئ الأربعة غير قابلة للتطبيق ! .فأولا إن قراءة القرآن كانت قد أثارت اختلافا تفسيريا كبيرا . وأما الأمر مع الحديث فإن القضية أشد عسراً ، ذلك أن الحديث ليس إلا اختلافا مستمراً فيما عدا بعض النصوص القليلة التى يصعب تحديدها وحصرها .. أما فيما يخص الإجماع الذى نادراً ما تحقق فهو عبارة عن مبدأ نظرى طبق فقط على بعض المسائل الكبرى مثل تشكل النص القرآنى، الصلاة، الاحتفال بعيد ميلاد النبى (١٩).

هكذا نلاحظ خطورة القصة الرسمية السائدة حول تشكّل الشريعة ، وكيفية الخلط بين القانونى الفقهى البشرى وبين الدينى ، وبين الزمنى المتغير / قضاة الأمصار وأحكام الحياة اليومية ، والروحى الثابت /النص القرآنى الذى وضع أسسها عامة للقانون يمكن تسميتها بروح القانون الذى تم تسييسه.

ولكن تاريخ الإسلام لم يعدم المفكرين الأحرار الذين تصدوا لمحاولات تزييف الوعى الدينى من قبل العقل السياسى المهيمن ، والذى حال دون نهوض عقلانى حقيقى للمجتمعات الإسلامية، فكانت المنافسة مشتعلة دائما بين الفقهاء (حراس

الدولة) القائمين بالتسويغ والتبرير وضامنين تطبيق الشريعة ، وبين التأمل الفلسفى ،الذى كان ينتقد أشياء أساسية تخص تفسير هذه الشريعة، وتنظيم الأمور الدنيوية فى المجتمع . ولقد كان ضروريا فى هذه الأثناء تأسيس نظام أمنى خاص بالنظام السياسى لا يمكن للفلسفة النقدية أن تسهم فيه، على العكس إنها تهدده بالأخطار ، وحدها الشريعة التى تم تأليفها هى التى تحافظ على هذا النظام.

(٢-٣) علمنة الإسلام

على ضوء ما قلناه ، فإن مراجعة نقدية لتاريخ الإسلام وللتراث الإسلامى تفرض نفسها بإلحاح اليوم . وهذا الأمر يتطلب عملاً ضخماً وهائلا . يجب الاعتراف هنا بالتقدم الساحق للغرب الذى أنتج مئات الأعمال النقدية فى هذا المجال(٢٠).

فإذا ما نظرنا إلى التاريخ ضمن هذا المنظور النقدى ،فإنه من الممكن تعبيد الطريق وتمهيده لممارسة علمانية للإسلام ،على ضوء التحديد الذى يطرحه أركون للعلمنة ، يمكن للعلمنة وقتئذ (متى؟!) أن تنتشر فى المجتمعات التى اتخذت الإسلام ديناً لطالما عاب علينا الغربيون الخلط بين الدينى والدنيوى ، الزمنى والروحى ،لكن السبب هو أن التجارب العلمانية لم تتم إضاعتها من قبلنا نحن المسلمين للأسباب -التى اعتقد أننا استطردنا فى شرحها- ليس أهمها أن المجتمعات الإسلامية لم تعرف حتى الآن توليد فكر نقدى كبير وحر تجاه تراثها الخاص كما فعل الغرب والمجتمعات المسيحية،فالدولة الإسلامية- كما يقول أركون- كانت تبحث فى البداية عن تبرير أو تسويغ دينى ، لكن فى الواقع ، أن تلك الدولة كانت علمانية الأساس ،واجهت مشكلة تنظيم المجتمع كأية دولة ناشئة . إن لدينا على ذلك أمثلة عديدة .أهم هذه الأمثلة تلك الرسالة المتعلقة بإنشاء الدولة وبنيانها والتى كتبها ابن المقفع عام ٧٥٠م، وقد كان كاتباً إيرانياً ومطلعاً جيداً على تراثه الإيرانى ،وهذه الرسالة المسماه (رسالة الصحابة) يحدد فيها ابن المقفع « بنى الدولة ومؤسساتها ، أى بنى الدولة العباسية التى ستنشأ فى بغداد ، وذلك دون الرجوع إلى الدين ، ولكن استلهاما لتنظيم الدولة الإيرانية فى عهد الساسانيين قبل الاسلام بزمن طويل ، وفى الواقع -كما يرى مفكرنا -فإن الدولة العباسية المؤسسة عام ٧٥٠م ليست إلا صورة منسوخة عن بنية الدولة الساسانية!.

ويتناول ابن المقفع فى هذه الرسالة قضايا محسوسة ومادية تماماً من مثل أسلوب حكم سوريا والعراق ،وكيفية إعادة الأمن إليهما ، وقد نتج عن ذلك قرارات تخص الجيش والشرطة والقضاء وهو يشرح كل هذه الأمور بكلمات وضعية تماماً ،

ودون الاستعانة بالفكرة الوهمية للقانون الذينى الإسلامى(٢١).

إننا هنا بإزاء وثيقة تاريخية لا تدحض و تبين لنا كيفية انبثاق الدولة الجديدة التى واجهت مشاكل عديدة خاصة بأية دولة وليدة. حدث هذا من منظور علمانى بحت، وهذا ما تكشف عنه المنهجية النقدية التاريخية التى تزلزل» أيقنة» التاريخ المقدس وتنبش قبور المؤرخين ،للكشف عن خياناتهم.

من الواضح أننا أطلنا عليكم ، دون الكتابة عن فكرة الظاهرة القرآنية وقوتها والتى كنا نأمل مناقشتها فى هذا المبحث إلا أننا أكتشفنا- تماماً مثل القارئ -أننا تورطنا فى هذا الكم من السطور ، لنرصد -منهجياً وعلمياً- كم العقبات التى يجب تخطيها من أجل علمنة الإسلام ، تلك المهمة -التى يبدو أنها- مستحيلة!.

الإشارات والايضاحات:

(١) محمد أركون -الفكر الأصولى واستحالة التأصيل (نحو تاريخ آخر للفكر الإسلامى) -ترجمة وتعليق هاشم صالح- ط أولى ١٩٩٩ -دار الساقى -بيروت ، لندن ، ومقولة مارسيل جوشيه منقولة عن كتابه (خيبة العالم: تاريخ سياسى للدين ، باريس ، جاليمار، ١٩٨٥-الفصل الرابع من كتاب أركون والمعنون (من الحوار الدينى إلى تعقل الظاهرة الدينية-ص٢٣٧ ،وتعليقنا على هذا التأسيس أن ممارسة تاريخية للإسلام بنفس إشكاليات التاريخ المسيحى ، كانت ستؤدى حتماً إلى علمنة الإسلام والخروج من الدين بالمعنى الفلسفى والعقلانى الاستقلالى ،وليس الكفر والإلحاد!.

(٢) غالى شكرى- أقنعة الإرهاب -البحث عن علمانية جديدة- ص١٥ من مقدمته -ط٢ -الهيئة المصرية العامة للكتاب- القاهرة ١٩٩٢ والمقصود بهذه الفقرة تقديم رؤية اجتماعية- تاريخية لأزمة العلمنة فى المجتمع المصرى.

(٣) محمود أمين العالم : كتاب قضايا فكريا -الكتاب ١٥ ، ١٦ يونية ، يولية ١٩٩٥ والمعنون (الفكر العربى على مشارف القرن الحادى والعشرين .. رؤية تحليليه نقدية -ص٩ -وكذا كتابه الفكر العربى بين الخصوصية والكونية ، دار المستقبل العربى ص٢/٩٨ص٢٣.

(٤) راجع على سبيل المثال محمد قطب (العلمانيون والإسلام) جمال سلطان (تجديد الفكر الدينى بين الصحوة الإسلامية والمؤامرة العلمانية) ،محمد يحيى(فى الرد على العلمانيين) ، يوسف القرضاوى (الإسلام والعلمانية وجها لوجه) ، محمد عمارة (الدولة الاسلامية بين السلطة الدينية والعلمانية)، فرج فوده (حوار حول العلمانية) ،غالى شكرى (العلمانية الملعونة) و(من الحق الإلهى إلى العقد

الاجتماعى)، حسن حنفى (دعوة للحوار) ، أحمد نايل (العلمانية فى مصر بين الصراع الدينى والسياسى) ، مراد وهبه (الأصولية والعلمانية)، محمد سعيد العشماوى (الإسلام السياسى)، أنور الجندى (سقوط العلمانية) ، نصر حامد أبو زيد (التفكير فى زمن التكفير) ،مناظرة محمد الغزالى ،مأمون الهضيبى ، محمد عمارة ، محمد أحمد خلف الله، فرج فوده (مصر بين الدولة الدينية والدولة العلمانية) ، إلا أن أهم الكتابات من وجهة نظرنا هى كتاب د. عادل ضاهر (الأسس الفسلفية للعلمانية) والذى لابد سنقف معه وقفه للعرض والنقد ، لأنه أيضا يقدم لنا رؤية علمية ومنهجية مختلفة عن السائد فى أوساط المثقفين عن العلمانية.

(٥) محمد أركون - العلمنة والدين ،الاسلام ،المسيحية ، الغرب، ترجمة وتعليق هاشم صالح- ص٣ ١٩٩٦ دار الساقى -لندن بيروت ص٩.

٦) السابق نفسه ص١٠

٧) السابق ص١١.

٨) السابق ص١٢.

٩) السابق ص٢٤ : إن التدريب الجسدى ، يقيم تماهيا بين الفكرة والممارسة ، ويؤصل تجربة الإيمان ، بما أنه يدمجها فى أجسادنا من خلال حركات الصلاة وطرق الأداء ، وهذا تجسيد للحقائق بالمعنى الحرفى للتجسيد ، أى صهرها فى أجسادنا ، وبالتالى تصبح مرتبطة بشبكة الإدراك التى تتحكم فى وجودنا وسلوكنا ، وبالتالى نفهم أهمية الصلاة من منظور إسلامى ، التي تساعد على دمج الحقائق الدينية وصهرها من خلال الحركات الجسدية لتأدية الصلاة والاستعداد لها (الوضوء)!.

١٠) الكشف عن البنى التأسيسية للمقدس : هو بحث نقدى للتاريخ فى محاولة للكشف عن دور الأيديولوجيا والوعى الزائف فى تشكيل الخطاب التاريخى وتبريره ، ففى الواقع وكما يذكر أركون فى كتابه سابق الذكر ص٢٠ ولا يوجد أى مجتمع بشرى سواء أكان متطورا أم لا ، متخلفا أم متقدما جدا ، إلا ويسعى لتمويه وتغطية واقعه الخاص بالذات ،.. وينبغى علينا عدم الخضوع المباشر لأى خطاب قبل أن نبتدى بتفكيكه من أجل الكشف عن العمليات والآليات التى يستخدمها من أجل تغطيه الحقيقة العميقة)، وهذا أيضا يدخل فى سياق علم اللغة البنيوى وسلطة اللغة مقابل الكلام، حيث اللغة قص ولزق للواقع فى الحقيقة تمارس من خلال آليات الحجب والتمويه!.

(١١) محمد أركون - تاريخية الفكر العربى الإسلامى- ترجمة هاشم صالح- ط٢

١٩٩٨- مركز الإنماء القومي -بيروت ، المركز الثقافي العربي بيروت- الدار البيضاء ص.٢٨٠.

(١٢) السابق ص.٢٨٠.

(١٣) يمكن للقارئ الرجوع للمصادر التى تناولت تعريف الخلافة /الإمامة/ السلطنة.

(١٤) يمكن العودة إلى (الإمامة والسياسة)لابن قتيبة الدينورى، ورسالة السقيفة ، (تاريخ الأمم والملوك) للطبرى ، (البداية والنهاية) لابن كثير ، و(تاريخ الخلفاء) للسيوطى وغيرها من الكتب التى تناولت هذه الصراعات والخلافات سواء فى المصادر القديمة أم المراجع الحديثة أو المعاصرة (راجع بتوسع الوجه الآخر للخلافة الإسلامية -سليمان فياض) (الشيخان) طه حسين (الحقيقة الغائبة) فرج فوده ، (زعماء الإسلام) د. حسن إبراهيم وغيرهم.

(١٥) لمزيد من التفاصيل راجع -طه حسين- الفتنة الكبرى -جزءين الأول عثمان. والثانى على وبنوه . وغيرها من المصادر التى تناولت هذه القضية.

(١٦)محمد أركون -تاريخية ... سبق ذكره ص٢٨٣.

(١٧)راجع فى هذا العدد. محمود إسماعيل - دراسات فى الفكر والتاريخ الإسلامى - دار سينا للنشر- ط أولى ١٩٩٤ -الفصل الرابع من ٩٣-١١٥ والمعنون (أثرالأيديولوجيات فى صياغة بعض مصطلحات الفرق الإسلامية) فمثلا أهل السنة أختاروا هذه التسمية إنتسابا لحجية السنة ، ووضفوا الشيعة بالرافضة ، الذين وصموا أهل السنة بتلوين سلبى للمصطلح وسموا أنفسهم أهل العصمة والعدل ، وكذا أطلق أهل السنة على المعتزلة إسم القدرية ، إلا أن المعتزلة أطلقوا على أنفسهم (أهل العدل والتوحيد) ،والملاحظ بالقطع أن صاحب السلطة السياسية هو الذى يوزع الألقاب الأيديولوجية على المختلفين معه فى المذهب بشكل سلبى ، وكل من هذه الفرق يدعى أنه صاحب الارثوذكسية السليمة الخالية من أى ضلال ويصف الآخرين بالزيغ والضلال ، راجع فكرة الفرقة الناجية.

١٨) تاريخية.. سبق ذكر ، ص٢٧٨.

(١٩) السابق ص٢٩٨.

(٢٠) السابق ٢٩٤.

(٢١) يمكن الرجوع إلي رسالة الصحابة لابن المقفع فى:

١- جمهرة الرسائل . ٢- وسائل البلغاء ٣- الأعمال الكاملة لابن المقفع.

وكذا يمكن مراجعتها فى كتاب(سليمان فياض) : الوجه الآخر للخلافة الإسلامية ط أولى -ميريت للنشر والمعلومات القاهرة ١٩٩٩.

كتاب

حريم محمد على« باشا »

رسائل من القاهرة ١٨٤٢-١٨٤٦-إيقاع آخر

فريدة النقاش

بلغة الموسيقى يمكننا أن نقول أن هذا الكتاب الذى كتبته «صوفيا لين بول» فى شكل رسائل مابين عام ١٨٤٢ - ١٨٤٦ ونقلته للعربية د. عزة كرارة هو كتاب فى الإيقاع ، إذ ينقل لنا بوفرة التفاصيل فيه وتشابكها صورة حية هى مزيج من الأفكار والألوان والأصوات والروائح عن منتصف القرن التاسع عشر ومصر فى عصر محمد على باشا . وإذا كان البطؤ هو العنصر الذى يثقل علينا نحن الذين نعيش على مشارف الألفية الثالثة ، فاننا لانعدم الإنصات وإن داخليا إلى الإيقاع الأسرع الذى فجرته تجربة محمد على فى البلاد وهى تخطو بخطى متواضعة سرعان ما ازدادت سرعتها نحو الحداثة التى هى قلب مشروع " محمد على" وقد توج العملية الطويلة لخروج مصر من العصور الوسطى إلى العصر الحديث ، ومن نظم الإنتاج ماقبل الرأسمالية كأساس حاكم إلى نظم الانتاج الرأسمالية.

تجربة محمد على من داخل الحريم هى محور الكتاب الذى ألفته " صوفيا لين بول " شقيقة المستعرب إدوارد لين وترجمته د. عزة كرارة ونشرته دار "سطور" فى القاهرة أخيراً.

كانت مصر قد أخذت تكتسب أهمية كبرى للاستعمارين الفرنسى والإنجليزى بسبب موقعها وثرواتها وكانت للإستعمارين أيضا تجاربهما فى غزو مصر حيث قامت الحملة الفرنسية فى آخر القرن الثامن عشر ثم حملة فريزر الإنجليزية فى أول القرن التاسع عشر وفشلتا إلى أن احتل الانجليز مصر عام ١٨٨٢ بعد هزيمة الثورة العرابية.

وعن مصر التى كانت تتأهب للخروج كتبت المؤلفة «صوفيا لين بول» رسائلها

إلى صديقة وهمية بتدبير من شقيقها " إدوارد لين" الذى كان يريد أن يدقق ويستكمل رويته الاجتماعية الثقافية لمصر فى بداية ومنتصف القرنَ التاسع عشر بعد أن كان قد أنهى ونشر كتابه المهم " المصريون المحدثون شمائلهم وعاداتهم".

تقول المؤلفة

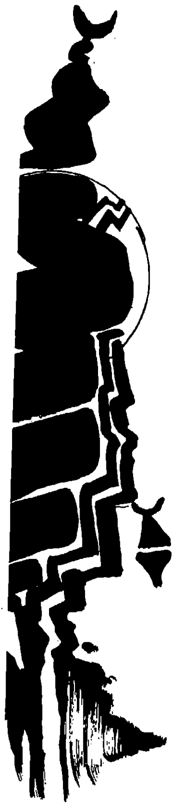
" وعلى سبيل التشجيع لى فى اتخاذ هذه الخطوة ، وضع تحت تصرفى مجموعة ضخمة من مذكراته غير المنشورة التى يمكننى أن أقتبس منها ماأريد وأضمه إلى رسائلى ، ولكى يخفف من رهبتى فى الكتابة للنشر ويهون على تدوين انطباعاتى وملاحظاتى دون تقيد وأحرج ، وعد بأن يختار بنفسه الخطابات التى يراها صالحة ويعدها للطبع .."

كان " لين " يريد أن يستكمل الجزء الناقص من رؤيته وهو وضع النساء خاصة فى الطبقات العليا وهن المحبوسات خلف أسوار القصور العالية والحرملك ولايمشين فى الشوارع إلا راكبات عربات مطهمة.. كان لين مهموما أكثر بنساء الطبقات العليا لأن النساء الشعبيات كن يمشين فى الشوارع ولايركبن شيئا لأن الحمير كانت تؤجر.

وتخصص المؤلفة الجزء الأول من كتابها للاسكندرية فتقدم صورة شديدة الواقعية لبؤسها خاصة الحى العربى المنفصل عن حى الأجانب ولحقيقة أنها مدينة عالمية ، تعيش فيها جماعات من جنسيات كثيرة فيها " عظماء أجلاء فى شتى الحلل البهية متكاتفون مع شحاذين وبوساء".

تقول المؤلفة :

" ولم أشاهد من بين الجموع الغفيرة من الأطفال الذين مررنا بهم فى الطريق سوى اثنين فقط استطاعا رفع رأسيهما بطريقة مستقيمة ، وفى الواقع رأيت كل الأطفال فى حالة سيئة جداً" .. وفى فقرات أخرى تصف الخراب وتلال القمامة ، رغم تأثرها الشديد بعظمة المسلات إذ تتساءل كيف تمكن المصريون من رفع مثل هذه الكتل الصلدة لاشك أن معرفتهم بآلات الرفع كانت قطعا هائلة ، وهى تبدى الإعجاب نفسه بالاثار الإسلامية المهمة فى القاهرة ، وتلتقط مارأت أنه فارق أساسى بين الأوروبى والشرقى فتقول عن التجار " إنهم قانعون جداً ، لهم فلسفة خاصة فى الحياة ، فإذا عملوا لحسابهم الخاص لايرهقون أنفسهم لأكثر مما يكفيهم ، إذ



لديهم اعـتـقـاد قلمـا نجـده فى أوروبا ، إن فى الكفـايـة مـايغنى عن الزيادة ، وهذا يجعلهم سعداء إذ أن منتهى الثراء هو تجاهل المال" .

وبطبـيـعـة الحال نحن نستنـج أن مـثل هذه الفكرة هى بنت القراءة المسبـقـة لأن المؤلفة تكتب ذلك لدى وصولها لأول مرة إلى الاسكندرية وتضمنها فى رسائلها .

ومع ذلك : فـقد حرصت " صوفـيا لين بـول" على أن تدخل بروح مـحبـة إلى ثقافة البـلاد " فـلا يفـوتنى التنويه بصوت المؤذن الأخاذ " وتضيف ولاشك فى أن منظر المسلم وهو يؤدى صلاته يبعث على الإحترام والإجلال ، كما أن إنغمـاسـه الكلى فى تعبده بعيد كل البعد عن العالم حوله حتى لو كان فى سوق مزدحم يثير الدهشة.

وعندما تقف عند ضريح الحسين تقول" أشـعـر بشجن عـمـيق حـينمـا أفكر فى المصيـر المحزن لهذا الرجل النبيل الذى اجتـمـعت فـيـه إلى درجة كبـيـرة كثـيـر من أسمى الفضائل المسيحية"

وعلى مـايبـدو فـإن الطاعـون فى هذا الزمـان كان وبـاء مـتكررا ، فـحـالات الحمى كثيرة جداً ، ومن الملاحظ أن الطاعون يظهر فى هذه المدينة قبل ظهوره فى أى مكان أخر فى مصر بعدة أيام.

وتتـحـدث الكاتبة عن أحد قادة الجيش الانجليزى الذى جاء لغزو مصر فى بداية القرن وسقط قتيلا تتحدث باعتزاز وفـخر كاستعمارية أصيلة لاتناقش أبدا إن كان هذا الجندى الذى سـقـط قـتـيـلا برصـاص الجنود الذين احـتل بلادهم كـان يدافع عن رسالة نبيلة أم هى رسالة توحش رغم تحضرها الظاهرى.

ثم تصف رحلتها النيليـة الشاقـة إلى القاهرة بصحبـة ولديها حيث يطلان على بؤس الفلاحين وبيوتهم الفقيـرة فى مصـر " أم الدنيا" التى تدهورت حالها كثيـراً منذ اكتشاف طريق رأس الرّجاء الصالح إلى الهند ، وكمسيحية مؤمنة تأسرها مرة أخرى القراءة الجماعيـة للفاتحة وهى العادة التى يتبـعـهـا الملاحون المصريون فى بداية كل رحلة فتقول" وياليت شعبنا ينهج نهج المسلمين فى هذا المجال ، ويعترف الجميع بأن مصيرنا فى يد الله وحده ، وأن كل سـفـر ، وكل رحلة يجب أن تباركها العناية الإلهية .."

وتصف الزى الذى لبسته هى وزوجة أخيها والذى أشعرها بالاختناق " ولايوجد إطلاقاً رداء ركوب أقل ملاءمـة وأكثـر عرقلة من هذا الرداء .. وكان الجميع يركبون

الحمير فى تنقلاتهم داخل المدينة ».

وهى تسوق بعد ذلك ملاحظة عن تغير طفيف فى الزى وتقول إنه حدث بتأثير الأوروبيين ولكن الأرجح أنه بالاضافة إلى تأثير الأوروبيين كان هناك احتياج عملى بسبب إيقاع الحياة الحديثة لتغيير الزى إذ كان " من الصعب على النساء وهن مكبلات بهذه الطريقة أن يتحركن بسهولة".

وعن القاهرة تقول " كان أول انطباع أحسست به عند دخول هذه المدينة ذائعة الصيت أننى ألج مكانا ظل مهجوراً لما يقرب من قرن من الزمان ".

وتقرر الكاتبة أن تتعلم لغة أهل البلاد.

قررت بعد تفكير عميق فى الأمر تأجيل زيارتى المعتزمة إلى حريم النبلاء حتى أتقن إلى حد ما اللغة العربية".

وفى ذلك الحين تأملت فى حياة الفقراء وأبناء الطبقة الوسطى من النساء والرجال، وعرفت بصورة عملية وفى بيتها نفسه مدى استبداد الخرافات بهم حتى إنها اضطرت لترك بيت جميل وواسع بسبب إصرار الخدم على أن به عفريتا.

وفى مقابل الخادمة " أمينة" النظيفة المرتبة، فالأخريات على عادة أهل البلد لايبدلن "ملابسهن عند النوم ولايغتسلن ولكنها تضيف " للأسف أنهن لايواظبن على تعاليم دينهن فقلما نجد لدى الطبقات السفلى من النساء أى دين بالمرة".. ولكنها وهى تقول ذلك لاتلتفت إلى فقرهن المدقع وربما عدم قدرتهن على الحصول على الماء الذى كان يباع فى ذلك الحين فيبدا كأنها تتأمل حال الواقع دون أن تراه، ولذلك تتعالى على الفقراء.

وتنتشر ظاهرة الجوارى والعبيد لافحسب لاستخدام الطبقات العليا وإنما حتى فى أوساط الطبقة الوسطى والأفنديات، وهو الشئ الذى يجرح حس المرأة الأخلاقى والدينى، رغم أن أبناء جلدتها الإنجليز كانوا هم كبار ملاك العبيد فى أمريكا الذين نشبت الحرب ضدهم لتحرير العبيد.

تصف لنا الكاتبة القاهرة عندما ملأها النيل بالبحيرات، وعندما كانت الأزبكية بحيرة قبل أن يردمها إبراهيم باشا ويحولها إلى لحدائق غناء، كما تصف طقوس الأفراح والجنازات بإسهاب استكمالا لكتاب أخيها ورغم أنها لاتتطرق إلى الحياة السياسية مباشرة إلا أنها تسوق حكايات بالغة الدلالة عن الاستبداد، أختار منها توقفها وهى تصف روعة المساجد التى تشيع فيها النظافة والهدوء على عكس

الشوارع".

وإليكم هذه الحكاية " قيل إنه حينما افتتح صاحب مسجد المكان لأول مرة لإجراء شعائر صلاة الجمعة ، دعا إلى هذه المناسبة كبار العلماء فقام كل واحد بتهنئته أمام المصلين ، وظل أحدهم صامتا، ولما سأله صاحب المسجد عن سبب سكوته : قال الرجل" لو كنت شيدت هذا المسجد بمال حلال ونية سليمة ، فاعلم أن الله قد بنى لك قصراً فى الجنة ، لكن لو كنت بنيت هذا الصرح بمال حرام اغتصبته من الفقراء زوراً وبهتاناً فاعلم أنه قد أعد لك مكانا فى الجحيم وبئس المصير " وبعد ساعات قليلة من هذه المواجهة مات العالم فجأة ضحية السم ".

وهى إشارة ذكية إلى ما كان شائعا فى الحياة السياسية فى ذلك الزمن من أشكال ماكرة للقتل تماما مثلما دعا محمد على المماليك الى وليمة فى القلعة ثم أجهز عليهم .

وفى زيارتها للمارستان " مستشفى المجاذيب" الذى كانت إحدى المحسنات قد وهبت له وقفاً سخياً نطل مرة أخرى على أعماقها الطيبة كمسيحية مؤمنة تتألم لألم البشر ، وتسعى إلى معرفة القيم المشتركة بين الديانتين الاسلامية والمسيحية.

وتصف لنا كلاً من قصر الدوبارة والقلعة من الداخل وصفاً دقيقاً يمكننا أن نستخلص منه تصوراً أقرب إلى الحقيقة لما ضاع من معالمهما بعد ذلك.

كانت نساء الطبقة الحاكمة فى ذلك الحين يعشن فى كسل مطلق محاطات بالجوارى وبدون كأنهن تحت المراقبة الدائمة" فلا يسمح أبداً بغلق باب فى الحريم ".

ورغم كل هذه الدقة فإن حياة الحريم العالى كما وصفتها " صوفيا لين بول" فى كتابها حريم محمد على باشا قد فاتها الكثير مما هو حقيقى فهى لاتحمل لنا أى إرهاصات ولو جنينية لما حدث بعد ذلك فى نهاية القرن التاسع عشر حين أسهمت بعض النساء فى إصدار صحف وشاركن فى العمل الخيرى مشاركة فعالة بل ومساندة الثورة العرابية بعد ذلك على نطاق واسع بجمع التبرعات للجيش وكتابة الرسائل للعرابيين.

قدمت د. عزة كرارة الكتاب فى عربية جميلة كأنها نص أصلى .

كتاب

النزعة الإنسانية فى الفكر العربى

(دراسات فى النزعة الإنسانية فى الفكر العربى الوسيط)

محمد سيد سلطان

تواجه حركة حقوق الإنسان فى العالم العربى منذ نشأتها كثيراً من التحديات والإشكاليات ..منها ما يتعلق بافتقاد هذه الحركة للمشروعية السياسية ، إضافة إلى العراقيل العديدة التى تضعها حكومات الدول العربية المختلفة أمام عمل منظمات المجتمع المدنى . هذا من جانب، ومن جانب آخر افتقار هذه الحركة أيضا للمشروعية الثقافية ، والنظر إليها باعتبارها حركة تنادى بمفاهيم وقيم مستوردة مقطوعة الصلة بالتراث العربى .وهى الإشكالية الأكثر رسوخاً فى عقول الكثير من الشباب والقراء حتى الآن.. والكتاب الذى بين أيدينا الآن يحاول أن يعالج هذه الإشكالية ،مثبتاً عدم دقتها وافتقادها للقراءة المعمقة لتراثنا الفكرى ،القراءة التى تستخرج ما فيه من قيم ومفاهيم ،نستطيع أن نؤصل من خلالها لمفاهيم وقيم حقوق إنسان عربية ، لا تختلف فى كثير أو قليل عن تلك المتعارف عليها دولياً.

والكتاب مجموعة من الدراسات المختلفة فى حقول معرفية متباينة يجمع بينها هم واحد هو الحفر المعرفى فى تراثنا القديم بحثاً عن جذور لنزعة إنسانية عربية .. والكتاب رغم تعدد كتابه واختلاف رؤاهم وتوجهاتهم ومجالاتهم المعرفية ، إلا أن كلا منهم قد ألقى ضوءاً مهماً على مجموعة من القيم والمفاهيم الإنسانية العربية .. أنارت لنا بعض الطريق ،فى قراءات أخرى مماثلة.

١-التوجه الإنسانى ..تحليل مفهومى تاريخى

عبر استعراضه لمجموعة من الدراسات والكتابات الغربية يحاول عاطف أحمد – فى الفصل الأول– رسم صورة لما يمكن تسميته بالنزعة الانسانية ، مستعرضا الأصل

التاريخى اللغوى لتعبير «هيومانزم» أو النزعة الإنسانية من جذوره اليونانية القديمة وحتى صياغة الكلمة على يد المفكر التربوى الألمانى نيتامر فى عام ١٨٠٨ ، أما من طبقها على عصر النهضة ، فهما المؤرخان بروكهاردت وفويجت فى كتاب «إحياء الكلاسيكيات القديمة أو القرن الأول للهيومانزم» سنة ١٨٥٩.

لقد مر المفهوم بمراحل وتطورات فى الفكر الأوروبى ،ففى عصر النهضة تمت استعادة المعارف والآداب القديمة التى تختص بالحياة الإنسانية ،كما شهد هذا العصر الكثير من التطورات التى حدثت على مستوى الفكر والموضوعات بل على المستوى الفنى أيضا .وهى التطورات التى جعلت من مركزية الإنسان همها الأساسى .ومن عصر النهضة إلى عصر التنوير وما تميز به من اكتشاف للعقل النقدى والفهم التاريخى للظواهر الإنسانية ، وصياغة بدايات العلوم الإنسانية والاجتماعية ، والنظر إلى حرية الفكر والتعبير على أنها من شروط التقدم إضافة إلى تزايد الثقة فى العلم مع تزايد الاختراعات العلمية . أما بالنسبة للقرن التاسع عشر ، قرن الثورة الصناعية ،فقد ظهرت فيه كتابات داروِن وسبنسر وماركس وجون ستيورات مل، وتمت خلاله دراسة الوضع الإنسانى من منظور التحليل التاريخى كما أنجز ماركس فى كتاباته. ووجدت النزعة الإنسانية تعبيرها المتميز فى هذا القرن فى فنى الموسيقى والرواية.

ومع بداية القرن العشرين شهدت النزعة الإنسانية تطورات مهمة تمثلت فى ظهور علم الاجتماع وعلم النفس .فبالنسبة إلى علم الاجتماع برزت الظواهر الاجتماعية بوصفها بحثا مستقلا له منهاجه وأدواته ومسائله وذلك من خلال كتابات إميل دوركايم وماكس فيبر .أما علم النفس فقد أخذ يتشكل من خلال وليم جيمس، وفرويد ، ويونج ، إضافة إلى إريك فروم وما اتسمت به نظرياته السيكولوجية من نزعة إنسانية واضحة. وتستعرض الدراسة بعد ذلك النزعة الإنسانية من ناحية خصائصها وأدواتها والإشكاليات التى تقابلها حيث ترى أن النزعة الإنسانية ليست نظاما فلسفياً ولا هى تعاليم محددة ، وإنما هى حوار دائم، شهد وجهات نظر مختلفة ولا يزال، وبالتالى ،فأى محاولة لتحديد خصائصها لا يمكن الزعم بأنها موضوعية أو نهائية ، بل تظل دائما تعبيراً عن وجهة نظر شخصية .أما الأدوات والشروط التى بدونها لن تتحقق النزعة الإنسانية

فيحصرها فى شرطين : الأول إنتشار التعليم ،والثانى الحرية الفردية . ثم يناقش بعد ذلك الإشكاليات التى تطرحها النزعة الإنسانية ، ولعل أهم تلك الإشكاليات ،هى الإشكالية المتعلقة بموقف النزعة الإنسانية من الدين ، وهو الأمر الذى يناقشه عاطف أحمد عبر استعراضه بشئ من التفصيل لأفكار « ر.ل جونسون » فى كتابه« حول الإنسانية الدينية » . وينهى عاطف أحمد هذا الفصل بمحاولة لبلورة مفهوم للنزعة الإنسانية ، يتسم بالعمومية بدرجة تسمح باستخدامه فى قراءتنا لثقافات أخرى ، خاصة الثقافة العربية ، ويخلص إلى أن الثقافة العربية الإسلامية ليست استثناء من تلك الممارسات ذات الطابع الإنسانى ، والتى يمكن أن تتحقق من خلال آليات عديدة يمكن رصد بعض منها فى أية ثقافة من الثقافات، ولقد تبلورت فعلاً فى الثقافة العربية حركة إنسانية ذات ملامح يمكن تحديدها ، وإن لم تصل إلى حد الاكتمال ، ولا هى واصلت نموها لأسباب تاريخية (اجتماعية وسياسية وثقافية) قابلة للفهم.

٢- قراءة القرآن بين الوعى الشفاهى والكتابى

(تأملات فى نشأة النزعة الإنسانية فى الثقافة العربية)

تستعرض هذه الدراسة الثرية « منى طلبة » انتقال الثقافة العربية من الوعى الشفاهى إلى الوعى الكتابى ،كنتيجة لبزوغ القرآن فى البيئة العربية ، ومن ثم تأسيسه لقيم إنسانية اقتضاها هذا الوعى الجديد . هذه العملية التاريخية تمت من خلال قراءات ثلاث شهدها النص القرآنى .كانت القراءة الأولى ، هى كتابة الوحى ، وتستعرض الدراسة هنا ندرة الكتابة فى العصر الجاهلى وانعدام دورها آنذاك، وذلك عكس الكلمة المنطوقة وحضورها الحى والمثير ، بل المحرك للجماعات وصوت النفس الداخلية، فجاءت كتابة القرآن وقتها وعياً بمركزية الكتابة .كما اقتضى النص القرآنى المكتوب وعياً كتابياً بالتراث الشفاهى والمعارف السابقة عليه والمضادة له أحيانا . ومن ثم تمكنت الثقافة العربية مجملة من الدخول إلى حيز التاريخ والقراءة. وبذلك تحقق مع القرآن الشرط الأول من شروط النزعة الإنسانية وهو الاعتداد بالتراث الماضى وتدوينه بشكل مختلف عن ذلك الاعتداد الجاهلى القبلى، وإن كان تدوين هذا التراث قد انقلب إلى تقديس له فيما بعد. وتتناول الدراسة بعدذلك قراءة القرآن على سبعة أحرف، فتراها انتقالاً من سلطة

الاجتماعية الطامحة إلى العدل والمساواة والحرية .. وقد جاءت تلك الحركات الاجتماعية فى سياق تمايز اجتماعى حاد فى البلدان الإسلامية . وتركز هذه الدراسة لـ«حسنين كشك» على السياق الاجتماعى(الاقتصادى- السياسى) الذى حدثت فى إطاره هذه الحركات ، وعلى طبيعتها الطبقية، أى على المصالح والأهداف والطموحات التى كانت تعبر عنها .. وأخيرا تستخلص الجوانب الإنسانية فى تلك الحركات .وتبدأ الدراسة بالتأكيد على ملاحظتين جوهريتين : الأولى ، إن المجتمع العربى الإسلامى الوسيط قد اتسم بسيادة علاقات الانتاج الإقطاعية فى معظم بلدانه .والثانية : إن الفكر الدينى قد لعب دور الأيديولوجية الوحيدة فى الصراع الاجتماعى ،فقد كان الصراع بين التأويلات الدينية تجسيداً للصراع بين المصالح المادية للطبقات والدول . أما السياق الاقتصادى- الاجتماعى الذى جاءت فيه تلك الحركات فيمكن تلخيصه فى الاستغلال المزدوج الذى كان يمارسه العرب بعد الفتح بالتحالف مع الطبقات المحلية المهيمنة . إضافة إلى أن النظام المالى الضريبى الذى فرض وقتها ، كان عبئاً ثقيلا على المنتجين المباشرين فى مجتمع الخلافة، وفى خدمة مصالح الطبقة الارستقراطية ودولتها ،فالعباسيون حولوا بيت المال -فى خلافتهم -إلى خزينة خاصة بهم وبطبقتهم الاجتماعية وأرهقوا الفلاحين وصغار الحرفيين وسائر الكادحين بصنوف من الضرائب ، والأمر نفسه حدث وقت حكم الدولة الأموية.

كما كانت لدى الأمويين والعباسيين السلطة المطلقة فى منح الأراضى والامتيازات ،واستطاع الإقطاعيون الحصول على إعفاءات كثيرة من الضرائب. واستغلوا المنتجين المباشرين من الفلاحين والصناع والعمال والعبيد بمختلف الوسائل أسوأ استغلال،مما ساعد على ولادة أشكال من المعارضة الثورية ، التى كان قوامها الطبقى الرئيسى يتمثل فى هؤلاء المنتجين المباشرين. فجاءت ثورة الخوارج تجسيداً لآمال وطموحات المستضعفين والمضطهدين، مطالبة بوجوب اختيار الخليفة اختياراً حراً من المسلمين ،فليس من الضرورى أن يكون قرشياً ولو كان عبداً أوحبشياً . وذلك ضمن نظريتهم فى الخلافة التى يمكن وصفها بالديمقراطية بلغة زماننا .كما تاق الشيعة للمساواة والتحرر من ظلم الاضطهاد والاستغلال الأموى ، وشاركهم فى هذا الموالى والعبيد .كما شهدت الدولة العباسية

كثيراً من الحركات الاجتماعية مثل انتفاضة الزط فى العراق والانتفاضات الفلاحية فى مصر والثورة البابكية وثورة الزنج والحركة القرمطية.

و كان من الطبيعى أن تختلف أهداف هذه الثورات عن بعضها البعض .فالبابكيون دعوا إلى مصادرة الأراضى الإقطاعية وتوزيعها على المشاع بين الفلاحين ، وإلى المساواة العامة وحرية الاعتقاد، وتحرير المرأة من عبوديتها الأبدية ومنحها ماللرجل من الحقوق والواجبات العائلية والمجتمعية . كما قام البرنامج الاجتماعى للقرامطة على أساس بناء دولة تقوم على قواعد المساواة والعدل عن طريق نزع الأرض وتوزيعها على المحتاجين ،وتحقيق الإخاء والسلم والمحبة بين جميع الرعايا بغض النظر عن اختلاف قومياتهم وأديانهم «وطبقاتهم» ومنح المرأة حقوقها العائلية والمجتمعية.

٤- النزعة الإنسانية فى سياق تطور الثقافة العربية

بكثير من التجريد والتأمل وقليل من الأمثلة من الواقع الحى الملموس يستعرض على مبروك-فى الفصل الرابع- النزعة الإنسانية فى سياق تطور الثقافة العربية.. منطلقاً من الوحى باعتباره هو الفكرة التى قامت عليها الحضارة الإسلامية ، لاباعتباره هوية مجردة لا ترتبط إلا بنفسها ، ولكن من مبدأ مهم ولابد أن يرتبط بهذا الوحى ألا وهو مبدأ التخارج .فإذا كان ابن عربى يؤكد على جوهرية التخارج فى آخر من أجل التعرف على الذات الحقة واكتمال الوعى بها. وإذ صار البعض إلى تعلق هذا المبدأ بالله نفسه ،فإن تعلقه بالوحى يكون أولى لا محالة . وإذا كان تخرج ألوحى يعنى تحققه فى أنظمة ثقافية ومؤسسات تاريخية فإن التأويل ينبثق باعتباره الأداة التى يحقق عبرها الوحى تخارج فى هذه الأنظمة وتلك المؤسسات ،وهو ما يعنى أن « التأويل» هو الكيفية التى ينظم الوحى عبرها العالم ويحكمه، ويفرق بين حكم الوحى للعالم عبر التأويل ومفهوم الحاكمية الشائع فى الأدبيات السلفية . ثم يربط بين التأويل باعتباره الأداة التى يتخارج عبرها الوحى فى هذا العالم وبين الإمامة باعتبارها الأداة التى تم التكون التاريخى لعالم الإسلام من خلالها ، مما شكل اقتراناً بين الإمامة والتأويل ،وهو الاقتران الذى لمحه الصحابى الجليل «عمار بن ياسر » من خلف غبار المعارك فى صفين حين رأى فى الصراع ما أكده ابن قتيبة بعد ذلك .

وهكذا تتجاوز الإمامة كونها مجرد سياسة فقط ، حيث تبدو السياسة فيها مشروطة بحضور تأويلي ينتظمها،الأمر الذى يعنى أن تجد الدولة ،هكذا ، ما يؤسسها ثقافيا فى مبدأ باطنى خاص (هو الوحى وتأويله) ومن هنا قوتها وتمكنها .ومن هنا ضرورة، أن نستعيد عن طريق التأويل ، تأويل الوحى ،مبدأ باطنياً يحقق بعث الحياة الثقافية من جديد فى عالمنا العربى المعاصر، ويمنحها طابعاً إنسانياً.

٥- النزعة الإنسانية عند الفلاسفة المسلمين

عملت حركة الترجمة التى تمت فى القرن الثالث الهجرى، والاهتمام بالمعرفة الإنسانية من مختلف مصادرها ، التى تشكلت بصورة مستقلة عن الوحى ..على تكريس النزعة الإنسانية العربية آنذاك.. ورغم أن الدراسة لـ«د. أنور مغيث» تستعرض فى بدايتها تعريف ونشأة مصطلح النزعة الإنسانية وملامح ما دار من جدل حول النزعة الإنسانية فى الفكر الغربى، إلا أنها تركز بالأساس على إلقاء الضوء على بعض الزوايا المتنوعة لهذه النزعة فى الفلسفة الإسلامية .فتبدأ بعرض (رسالة الكندى « الحيلة فى دفع الأحزان ») التى جعلت من أهدافها العمل على تحقيق انسجام الإنسان مع الوجود وتزويده بحكمة عملية لتجاوز أحزانه .ومن الكندى إلى الفارابي ،وما انتهى إليه من أن غاية الإنسانية هى تحقيق السعادة ،وهذه السعادة تتحقق للإنسانية فى الحياة الدنيا.. ولذلك وضع الفارابى المؤلفات المختلفة التى تؤسس القواعد المثلى للاجتماع البشرى ومنها «تحصيل السعادة» و«آراء أهل المدينة الفاضلة» و«السياسة المدنية والسياسة الأخلاقية» إضافة إلى كتبه فى الموسيقى ،ومنها «كتاب الموسيقى الكبير» .**لقد كان الفارابى ، ويحق ،المؤسس الحقيقى للنزعة الإنسانية بالمعنى الشامل فى الفلسفة الإسلامية ، إذ كان اسم المصدر من الإنسان وهو الإنسانية مصطلحاً جعله الفارابى محوراً لكل إسهاماته فى الفكر العربى.**

أما القرن الرابع الهجرى فقد تزايد فيه الاهتمام بالإنسان وكثرت الدراسات فى الظاهرة الإنسانية وهو ما كان انعكاسا لحالة القلق والحيرة وعدم الاستقرار ،والتى عبرت عنها عبارة التوحيدى «لقد أشكل الإنسان على الإنسان».

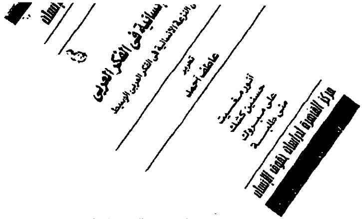
٦- النزعة الانسانية العربية وحقوق الإنسان

هذا الفصل لعاطف أحمد عرض لكتابى **عبد الرحمن بدوى ومحمد أركون** ، اضافة إلى تحليل نقدى لفصول الكتاب السابقة ، مع مناقشة لإحدى مقالات د. محمد

سيد سعيد بعنوان: **نحو تأسيس شرعية لحقوق الإنسان فى الثقافة العربية.**

كتب عبد الرحمن بدوى فى أربعينيات هذا القرن كتابين حول" **النزعة الإنسانية فى الفكر العربى**" فاستطاع فى كتابه « الإنسانية والوجودية فى الفكر العربى » أن يحدد الملامح والخصائص العامة للنزعة الإنسانية التى شهدت تحققها فى الحضارة العربية .. فالنظر إلى الإنسان على أنه مركز الوجود وجد خير تعبير عند ابن عربى وعبد الكريم الجيلى ، أما تمجيد العقل فقد بلغ أوجه فى الفكر العربى فى كتاب « **العقل» لداود ابن مخبر البصرى** ، والشعور بالألفة تجاه الطبيعة وتمجيدها تجده فى كتابات الصوفية ، ولدى الفلاسفة الطبيعيين .. ويمكننا تحديد هذه النزعة ونشأتها فى الفكر العربى . إذ بدأت فى مستهل القرن الرابع الهجرى بعد أن مهد لها ابن الراوندى فى القرن الثالث ، واستمرت تقوى ويعمق مضمونها وتوسع ميدانها من الدين إلى العلم إلى الأدب العام إلى الأدب العام حتى تلقفها الصوفية الإشراقية فى القرن السادس ممثلة فى **السهروردى المقتول** . ثم اتسعت وأصبحت أكثر تفصيلاً على يد شيخ الصوفية الأكبر **محيى الدين ابن عربى** وتلامذته ، و**ابن سبعين** ، إلى أن فقدت مميزاتها الخاصة منذ نهاية القرن السابع .

أما كتاب " **محمد أركون**" « **نزعة الأنسنة فى الفكر العربى : جيل مسكويه والتوحيدى** » فهو كتاب يعرض لجيل ثقافى امتد من سنة ٣٥٠هـ إلى سنة ٤٠٠هـ ، وذلك من خلال دراسة تفصيلية لسيرة وأعمال أحد أهم ممثليه (**مسكويه**) الذى احتوى فكره نزعة إنسانية حقيقية ، نادى من خلالها بتحقيق الإنسان نفسه على هذه الأرض فى بعديه العمودى والأفقى بالتوتر نفسه والكثافة نفسها (بمعنى أن عليه أن يحقق ذاته ككائن روحى وكائن مادى . بالإضافة إلى واحد من أهم الشخصيات التى نشأت بينها وبين مسكويه علاقة صداقة فكرية وحوارات ضمها كتاب« **الهوامل والشوامل** » : **أبو حيان التوحيدى** ويقدم عاطف أحمد بعد هذا تحليلاً نقدياً لفصول الكتاب المختلفة . ويبدأ من فصل حسنين كشك الذى حلل فيه الحركات الاجتماعية .. ويتساءل إذا كان الفكر الدينى ، الذى يفسر النص المقدس على نحو معين ، قد لعب دور الأيديولوجية الوحيدة فى الصراع الاجتماعى مما رسخ هيمنة الفئات العليا للمجتمع ، وأوجد تناقضاً واضحاً بين المحتوى المعلن لنص الدينى وبين الممارسة الواقعية على المستوى الاجتماعى .. فهل كان للنص الدينى فى الواقع الفعلى ، فى يوم من الأيام ، سوى الممارسة الاجتماعية للمنتمين إليه



والممثلين له ؟ وهل هناك نص ، يظل ذا قيمة ، إذا اكتسب وضعية فوق تاريخية تتعالى على الممارسات الفعلية للبشر؟ مثل هذه الأسئلة ، وغيرها ، تطرح نفسها على النص الديني وبالذات على مسألتي أحادية القراءة والتفسير .

أما الفصل الخاص بقراءة القرآن بين الوعي الشفاهي والوعي الكتابي فيثير عديداً من الإشكاليات ، أهمها مايختص بالسياق الاجتماعي الفعلي للموضوعات المطروحة ، وبمعالجة النص القرآني باعتبار نصاً موحداً متجانساً من ناحية ونصاً أدبياً من ناحية أخرى ، وبمعايير البنية الكتابية لنص ما ومدى انطباقها على القرآن ، وبمفهوم التأويل حين يبدو متحرراً من أي ضوابط منهجية تحافظ على علاقته بالسياق التاريخي الثقافي للنص المؤول ، وأخيراً بإضفاء مفاهيم ورؤى معاصرة على بنية معرفية قد لاتحتملها . أما فصل النزعة الإنسانية في سياق تطور الثقافة العربية لعلي مبروك ، ففيه نقطتان : الأولى هي الطابع التجريدي التأملي الذي يتناول به موضوع البحث ، فهو يتعامل مع مفاهيم الوحي والتأويل والإمامة والتجسد والمبدأ الباطني كما لو كانت كيانات مستقلة بذاتها متجانسة داخلياً ومتوحدة ، بينما لو تناول أياً منها في واقعه الملموس والتفصيلي لربما وجد شيئاً مختلفاً . النقطة الثانية هي جعله محرك التقدم أو التخلف في المجتمع هو الثقافة ، في بنيتها المعرفية تحديداً ، وليس الخصائص الاجتماعية بمختلف مستوياتها ومجالاتها . أما فصل أنور مغيث الخاص بالنزعة الإنسانية عند الفلاسفة المسلمين فيأخذ عليه إغفاله لبعض الاتجاهات ذات الطابع النظري التي لها علاقة بالموضوع مثل « إخوان الصفا » الذين كانوا يصبون لمجتمع مثالي ، تختفي فيه العداوة ، الناجمة عن الجهل والتعصب .. وأيضاً « ابن باجة » ونظريته في الإنسان ، وأخيراً وربما أولاً « ابن خلدون » مؤسس البداية لعلم الاجتماع.

السينمائى البرازيلى " والتر ساليس"
حقنا أن نكون ما نريد

حوار: نيك جيمس | ترجمة: ممدوح شلبى | تقديم: أحمد يوسف

منذ خمسة وعشرين عاماً ، أصدرت " جمعية نقاد السينما المصريين" كتاباً يحمل اسم " السينما البرازيلية ، مواكباً لأسبوع الفيلم البرازيلى فى القاهرة الذى أقامته الجمعية بالتعاون مع " المعهد القومى للسينما بالبرازيل" فى أبريل ١٩٧٥، وقام بإعداد الكتاب الناقد السينمائى سمير فريد، ومشاركة أسماء متميزة مثل أحمد الحضرى ، والفاروق عبد العزيز ، ورأفت الميهى ، وسامى السلامونى وسمير عوض وفوزى سليمان وفيصل الياسرى ، ووليم دانيال . لقد كان هذا الحدث يمثل تلك الفترة- التى يبدو أنها أصبحت اليوم من الماضى البعيد— التى أدرك فيها المثقفون ضرورة الحركة الجماعية ، تماماً مثلما، كانت السينما البرازيلية الجديدة فى الفترة ذاتها تعبيراً عن«السينما الجماعية »،والتى كانت تجسيداً -من بين تجليات أخرى- لتوجه« العالم الثالث » إلى البحث عن هويته واستقلاله فى كل أنحاء العالم.

اليوم، وفى ظل ما يسمى« النظام العالمى الجديد » ، أصبح ظهور مخرج برازيلى متميز حدثاً نادراً، وهو ما يمكن أن تلمسه فى الحوار التالى مع المخرج والترساليس، الذى فاز فى عام ١٩٩٨ بجائزة أوسكار لأفضل فيلم أجنبى عن فيلمه، «المحطة المركزية » وكأننا فى حاجة إلى «شهادة » من هوليوود- صاحبة جوائز

الأوسكار -لتشير إلى أن هناك من بين أبناء «العالم الثالث» من هو جدير بالاحتفاء والاحتفال ، وأنه ما تزال هناك إمكانية لصنع سينما قومية تتحدث عن البسطاء وإليهم.

في كلمات والترساليس سوف تشعر ببعض المرارة وربما الرثاء أيضاً تجاه ما حدث للسينما البرازيلية وهما المرارة والرثاء اللذان نشعر بهما- بالتأكيد- مع ما حدث ويحدث للسينما المصرية . ومن الوهلة الأولى سوف تدرك أن ما يحدث هنا هو ما يحدث هناك، فتاريخ السينما البرازيلية ومصيرها يتشابه -بل يكاد أن يتطابق -مع قرينتها المصرية، وهو التاريخ والمصير الذى يلخصه ساليس بكلمة: «إذ ابقى المرء بمفرده فى ساحة العمل فإنه سوف يصبح مثل سيزيف ، عليه أن يبدأ دائما وفى كل مرة كأنه يبدأ من جديد»، لكن ما يجب أن نتوقف عنده هو قول ساليس بأن تجربة السينما الجماعية فى البرازيل لم تكن موجودة قبل منتصف التسعينيات ، فهو قول يجافى الحقيقة ، ولا يؤدى مع إنكار تجارب الأجيال السابقة إلا إلى موقف «سيزيفى» يعود دائما إلى نقطة الصفر.

ومثل السينما المصرية تماما، عرفت البرازيل السينما بعد شهور قليلة من عرض أول أفلام لوميير فى باريس ، فى شكل عروض لأفلام أوروبية وأمريكية قصيرة ، فى المقاهى ودور العرض المتواضعة ، ثم بدأ بعض الأجانب والمهاجرين الجدد فى صناعة أفلام تسجيلية وروائية قصيرة تم تصويرها فى البرازيل -ولأن معظم المتفرجين كانوا من الأميين ، فقد شهدت السينما البرازيلية تجربة متفردة ،حين كانت الأفلام الروائية «الصامتة» تعرض على نحو ناطق ، بقيام بعض الممثلين -من وراء الشاشة- بالغناء أو التحدث ببعض سطور الحوار، بحيث تكاد أن تتطابق الكلمات مع حركة شفاه الممثلين على الشاشة.

وعلى الرغم من ذلك ،فقد ظل عدد الأفلام الروائية قليلاً، ليبلغ معدل الانتاج خلال عشرينات القرن العشرين حوالى خمسة عشر فيلماً فى العام ، كان معظمها من نمط الأفلام التجارية ذات

الطموح الفنى المتواضع ، إلا أن أفلاما طليعية ظهرت على نحو متناثر ، مثل فيلم المخرج أدالبيرت كيمى« ساوباولو: سيمفونية مدينة » (١٩٢٩) الذى أظهر تأثراً واضحاً بفيلم المخرج الألمانى روتمان « برلين : سيمفونية مدينة »، أو الفيلم الوحيد للمخرج ماريو بيخوتو « الحد » (١٩٣٠) ، الذى يصور الحالة الذهنية والنفسية لثلاثة رجال جرف التيار قاربهم إلى عرض البحر ، وكان المونتاج يحاكى بعض التجارب السينمائية السوفيتية عند إيزنشتين وبودوفكين.

ولأن البنية التحتية لصناعة السينما البرازيلية لم تكن تملك أساسا قوياً ، عانت هذه السينما من دخول عصر الصوت لتكتسح الأفلام الأمريكية السوق البرازيلية ،حتى كادت الأستوديوهات أن تتوقف عن الإنتاج تماما فى بداية الثلاثينيات ، لتعود بعدها إلى معدل إنتاجها السابق عند منتصف الأربعينيات ،فى أفلام كان معظمها يهتم باظهار الجانب الفولكلورى الخاص لكارنيفال ريو الشهير، وذلك من أجل جذب الجمهور . وفى هذه الحقبة ظهر المخرج البرازيلى الأشهر ألبيرتو كافالكانتى الذى كان قد اكتسب خبرة سينمائية فى الخارج ، ليتولى على عاتقه- فى شركة « أفلام فيراكروز » -استيراد فنيين أجانب وتدريب فنانين وفنيين محليين، واختيار موضوعات محلية لأفلامه وأفلام المخرجين الآخرين لدى الشركة ، غير أن التجربة لم تستمر طويلاً ، ليرحل بعدها كافالكانتى إلى أوروبا من جديد.

وعندما تنبهت « الدولة » إلى صناعة السينما ، قررت أن تقوم بدعم الصناعة على نحو قوى ، بتشجيع انتاج أفلام متميزة وإنشاء « معهد السينما القومى » ،وإقامة مهرجان سنوى ، ووضع نظام « الكوتا » الذى يفرض على دور العرض حصة كبرى من الأفلام البرازيلية فى مقابل الأفلام الأجنبية ، لهذا كانت الستينات هى الحقبة الذهبية لصناعة السينما البرازيلية (مثلما كانت بالنسبة للعديد من صناعات السينما القومية الأخرى حين كانت الشروط السياسية فى العالم كله تتيح الفرصة لظهور النزعات التحررية

والاشتراكية على نحو خاص) .وفى تلك الفترة، بزغت حركة «السينما البرازيلية الجديدة» ، التى رفعت شعار إنتاج الأفلام على نحو تعاونى ، وتوجهت إلى موضوعات اجتماعية وثقافية مهمة، وأظهرت جماليات سينمائية جديدة، وكان لذلك تأثيره الهائل فى سينما أمريكا اللاتينية كلها، التى اتسمت بموقف سياسى وجمالى واضح ، يصنع الأفلام عن الفقراء ولهم.

لقد أصبح فنانون مثل جلوبير روشا ودوسسانتوس رواداً فى هذا المجال ، لولا أن الانقلابات العسكرية-الصريحة أو المقنعة- أدت إلى تخلى الدولة عن الانتاج، ليثبت أى« قانون طوارئ» أنه لا يتوجه لمصلحة الوطن بقدر ما يهتم باحتفاظ أصحاب السلطة والسلطانت بمقاعدهم ، حتى لو أصبحوا حكاما على أوطان تفتقد مقومات الوطن- وهكذا وجد السينمائيون البرازيليون أنفسهم فى مهب الريح، ليواجهوا - دون أمل كبير- سطوة شركات التوزيع التى لم يكن يهمها إلا الربح عن طريق عرض الأفلام الهوليودية التجارية . وتوقف إنتاج الأفلام البرازيلية تماما فى عام ١٩٩٠ ، مع إلغاء أى دعم للسينما ليعود الدعم بشكل محدود فى عام ١٩٩٤ ، لتتاح الفرصة من جديد لظهور مخرجين مثل والترساليس، صاحب أفلام مثل «الفن الراقى» (١٩٩١) ، و«الأرض الأجنبية) (١٩٩٥) ، و«المحطة المركزية(١٩٩٨) ، و«منتصف الليل»(١٩٩٨) ، وإن أشارت بعض المصادر السينمائية إلى أنه سوف يتحول فى العام القادم إلى صنع فيلم فى هوليوود ،يحمل اسم «رفع عذراء إلى السماء». لهذا يجب أن ننظر بعين الحذر أمام حصول ساليس على جائزة الأوسكار فما تزال هوليوود-وآلتها السياسية-تحاول أن تجعل من السينمائيين القوميين «أطفالا معجزة» وأن تنزعهم من سياقهم ،حتى لا تتيح لأى سينما قومية أن تشعربوجود تيار سينمائى قوى، يعيد للأوطان هويتها فى زمن الهيمنة الأمريكية التى تتخفى وراء شعارات براقة ، مثل القرية العالمية الموحدة ، أو النظام العالمى الجديد.

«أ.ى»

-هلا حدثتنا عما يجرى حالياً فى السينما البرازيلية

- ثمة إعادة ولادة للسينما بعد خمس سنوات من الكمون التام.. فلمدة خمس سنوات من عام ٩٠ وحتى عام ٩٥ لم نقدم شيئا ذا بال .فقد كنا فى مرحلة انتقال سياسى واقتصادى .. بعد ذلك انطلقت صناعة السينما «الجماعية» فى مناطق متعددة من البرازيل ، وهذا لم يحدث أبداً من قبل ،فحتى فى مرحلة الستينات والسبعينات عندما كنا ننتج ما يربو على ال٧٠ فيلماً سنوياً ، كان هذا الإنتاج مركزاً فى« ريو دى جانيرو » و« ساوباولو » .. إن معظم الأفلام الحالية تتناول الشخصية القومية التى تتحدد معالمها الآن فى البرازيل .. وبدأ الشعب يعتاد على مشاهدة نفسه على شاشات السينما التى أثبتت قدرتها على تقديم الصدق المفتقد فى التلفزيون .. فيلم« المحطة المركزية » شاهده نحو ٣٠٠ ألف برازيلى وبهذا فقد فاق عدد مشاهدى فيلم« تيتانك » أو « جودزيللا » ،مما يثبت أن الانتاج الضخم لا يهم.

- ما الأفلام البرازيلية الأخرى التى حصلت على تقدير عالمى؟.

-إن الحركة النهضوية المدهشة فى سينمانا اليوم، حدثت لانه لا يوجد صدام بين الاجيال السينمائية .فالاساتذة مثل «نيلسون بيريبيرا درس سانتوس» -وهكتور بابينكو ، يصنعون أفلاماً جيدة إلى جانب الافلام التى يقدمها جيل تالٍ سبق أن تتلمذ على يد هؤلاء الرواد .. ان لدينا نوعاً من الإحساس العائلى الحميمى وهو شديد الشبه بما كان موجوداً فى تيار «السينما نوفو» و«الموجة الجديدة» .. إننا نتواصل دائما مع بعضنا البعض فكل منا يعاون الآخر. إن الأمر يبدو كما لو كان غير مسموح لك بالكلام، بلغتك القومية لمدة خمس سنوات وفجاة عندما استطعت الكلام بها ثانية، فانك تستعذب كل حرف وكل مقطع من هذه اللغة. ولذلك فهناك قدر كبير من الأفكار المتنوعة ، إلا أن المسيطر على الجميع الآن، هو الرغبة فى الحديث عن هذا البلد المسمى البرازيل.

-فى فيلمك «المحطة الرئيسية» الذى ينتمى إلى نوعية أفلام الطريق ،تظهر البرازيل كما لو كانت أرض الانهيار الاجتماعى والتمزق الأسرى.

- هذا الفيلم بنى من البداية حول موضوعين .. صبى يبحث عبر البلاد عن والده الذى لم يره أبداً .. وامرأة تبحث عن فرصة ثانية... لكن الفيلم يبحث أيضا فى النفس البشرية وسينماها التى اختفت من السينما البرازيلية لمدة طويلة .. إن

رحلة الصبى لمحاولة استكشاف مستقبله والبحث عن جذوره ، هى رمز لبلد يحاول أن يجدل خيوط هذه الإشكالية أيضا.

- أيهما جاء أولاً؟ هل كانت رغبتك فى الأساس أن تجد قصة يمكنها أن تنقل هذه المشاعر القومية .. أم أن هذه المشاعر القومية كانت موجودة أصلا وكان ظهورها- عرضياً -فى القصة؟.

-وانتثى القصة في صبيحة أحد الأيام ،وكانت تتخذ شكلا كلياً بدون تفاصيل ، أما الشخصيات فكانت بطبيعة الحال تتخذ شكلاً رمزياً لواقع أكثر اتساعا ، فشخصية «دورا» تمثل برازيل الماضى حيث الثقافة لم تحمل شخصيتنا المميزة ، وحيث السياسة النفعية التى انتهجناها فى السبعينيات والثمانينات والتى جاءت من فكرة أننا يجب أن نصبح دولة صناعية ،وفى سبيل تحقيق ذلك فان أى وضاعة يمكن أن تكون مقبولة .. أما شخصية الصبى، فهى النقيض لذلك تماماً ، فهو يمثل إمكانية ما فى اتجاه النقاء والبراءة برفضه الثقافة النفعية واختياره قدراً آخر لنفسه .. فهو خلال رغبته المستحيلة لمقابلة والده .يعيد تعميد نفسه ويمنح «دورا» فرصة ثانية . لذلك فانه يشير لمرحلة التغيير ، لكنه أيضا يجب أن ينظر إليه باعتباره شخصية ترمز إلى رغبة البرازيل فى التغيير . إن الصبى يعبر عن الرفض لكل ما أجبرنا عليه، وهو خلال مشواره يعبر عما نريده تحنولنا الحق فى أن نكون ما نريده.

-كيف تأكدت أن القصة يمكنها أن تحمل هذا القدر من العمق الرمزى؟

- بتطبيع الشخصيات وجعلها حقيقية قدر الإمكان .لقد بذلنا مجهوداً كبيراً فى السيناريو حتى بعد أن فاز بجائزة مقدارها ٣٠٠ ألف دولار فى العيد المئوى فى« سانداس » كذلك فقد كنا نعمل بروفات للفيلم كما لو كان مسرحية وقد استغرق ذلك خمسة أسابيع قبل التصوير.. إن أسلوبى السينمائى يحكمه شئ عزمت على تطويره وهو أن اصور الفيلم بأسرع ما يمكن- حوالى أربعة أسابيع فى العادة- وكذلك أن يكون الفيلم منخفض التكاليف .. هذا الأسلوب يوجب عليك أن تدرس الموضوع جيداً وأن تتعرف على مواده ، لقد صورت الفيلم فى تسعة أسابيع لأن أسبوعين منهما ضاعا فى عمليات النقل لأننا سافرنا لأكثر من ٢٠٠٠ ميل خلال البرازيل ..كان لدينا أكثر الممثلات البرازيليات إجادة «فرناندا مونتنجرو»

.إنها محترفة ويمكنها أن تساعد فى التصوير السريع، إلا أننا استعنا بالصبى فينيوس دى اوليفيرا ، ولم يكن قد سبق له التمثيل أو الظهور فى السينما.

كان يتوجب علينا أن نخلق الروح الشعبية فى عنصر التمثيل .وعلى الرغم من أن القصة تتناول موضوعا عاطفيا إلا أننا أردنا أن تحافظ الشخصيات على صلابتها وحتى النهاية ، لكى تكسر حدة الميلودرامية.

-الأفلام التى تتناول موضوع الأب أو الأم يمكن أن تكون مثيرة جداً للأحساسيس.

-ليس هناك ما هو أسوأ من فيلم يعتمد على هذا الموضوع .. لذلك فقد راعينا ألا تحاول «دورا» أن تكون أمه .واللحظة الوحيدة التى يقتربان فيها ، نجد أن الصبى هو الذى يعطف على المرأة التى كانت فى هذه اللحظة تعانى الانهاك والجوع .لذلك ولبعض اللحظات فان هذا الصبى ذا العشر سنوات يصبح الأم لأمرأة عمرها ٦٥ سنة.

-هل كان ثمة أهمية ما فى استخدامك للرموز الدينية ،وهل قصدت بذلك شيئا لجمهورك البرازيلى؟.

-عندما ابتدأت فى وضع أفكارى ،كنت منشغولا بالتفكير فى العلاقة بين الحاجةneed ، وبين العقيدة بالنسبة لإنسان البرازيل.

هذه العلاقة استبعدت من مدة طويلة ، فلم يعد الناس يأملون فى معجزات ، بل يجب عليهم أن يعتمدوا على شئ آخر ،وهذا يوضح عدم الصدق فى الإيمان .. وبصفتى كنت أعمل فى السينما التسجيلية لبعض الوقت ،فإننى عمدت إلى تجاهل صفتى كموضوعى ، وحاولت بدلاً من ذلك أن أؤمن بما كنت أراه لكى أكيف هذه العناصر داخل الفيلم ..فالعذراء مريم مع متعبدين على ضوء الشموع كانت تمثل السينما بالنسبة لى حيث نرى شعاع ضوء ينبعث فى الظلام.

لقد استخدمنا مشهد المتعبدين فى الفيلم لعدة أسباب ، أولا ، لكى نظهر كيف أن العديد من هؤلاء الناس كانوا فى حاجة إلى التواصل مع أناس يحبونهم لأنهم كانوا فى منفاهم الداخلى منعزلين عنهم .. ثانيا: ،إنها كانت مناسبة ممتازة «لدورا» لكى تدرك عواقب عدم ارسالهاللخطابات، فماذا سيفعل الناس بها إذا عرفوا أنها نصابة .. ثالثا وأخيراً، إن هذا المشهد يعبر بصدق كبير عن هذه المنطقة الخاصة من البرازيل ، وحاولنا أن نضم الخصوصية الديموجرافية للمكان جنباً إلى

جنب مع خصوصية الإنسان هناك.

- ما الأماكن التى صورتها؟.

-بدأنا بريودى جانيرو. لكننا أردنا أن نتجنب الصورة التقليدية للمدنية، وربما كان فيلمى هو أول فيلم لم يتعامل مع مناظر الشواطئ والأحياء الراقية، فبدلاً من ذلك فإنك ترى الضواحى والمجتمع الهامشى الذى قلما تم تصويره .. لقد حاولنا أن نكتشف منطقةالـ«سيرتاو» وهى جزء من البلاد يحاول السياسيون تكرانها .فهذه المنطقة هى أكبر المناطق الداخلية فى البرازيل ، وإذا كان للبراءة والأصالة مكان فلابد أن يكون كانهما هنا، إن تخطيط الأرض مستحيل تماما لأن ذلك معناه أن تقوم الحكومة بإنشاء بلدات جديدة- مثل تلك البلدات التى نراها فى نهاية الفيلم- وكان هذا مستيحلا فى هذه المنطقة لأنها مناطق قديمة جداً وموغلة فى المحلية ، لذلك فانك تجد سكان هذه المنطقة يستوطنون لاشئ ،فليس فيما حولهم وظائف ،لذلك أصبحوا أشباحاً وأصبحت هذا البلدات بلدات لأشباح لخمسة أو ستة أعوام . إن هذا أشبه ما يكون بحديقة واسعة للكائنات الأدمية.

-هل توجد تأثيرات من خلفيتك فى السينما التسجيلية ، ظهرت فى فيلم« المحطة الرئيسية»؟.

-عندما تصنع فيلماً من نمط «أفلام الطريق» ،فانك تدخل- بلا ريب- فى علاقة مع المستحيل ، إننى أحب أفلام الطريق ،لأن هذه الأفلام تسمح للشخصيات بان تتغير باعتبار أنهم يجابهون أشياء ليس بمقدورهم التحكم فيها ، إنهم يجب عليهم أن يتخلوا عن تصوراتهم المبدئية عن العالم . وإن يتواجهوا مع أشياء لم يعرفوها .. عندما تكون فى الطريق فإنك أما أن تسلم بالواقع والقدر الذى يحدث لك ، أو أنك ستصارع هذه الاقدار ، وهذا انتحار .. أننى أحيل إلى محاولة التوفيق بين الموقفين بقدر استطاعتى ،فعلى سبيل المثال ، عندما وضعنا منضدة «دورا» فى محطة القطار فى أول يوم تصوير،فإن أكثر من ٣٠٠ ألف شخص ، هؤلاء الذين يعبرون المحطة يومياً ، توقفوا عندها وطلبوا منها أن تكتب لهم خطابات لذويهم لقد استخدمنا كاميرا صغيرة وأخفيناها قدر الإمكان .. هؤلاء الناس احتاجوا فعلاً إلى أن يملوا خطابتهم ومعظمهم كانوا مأخوذين باحوالهم غير مدركين للكاميرا.. لقد اكتشفنا أن الخطاباتهم التى أملوها كانت أكثر تلقائية وأكثر صدقاً- ينبغى أن



أسميها شعراً- أن عباقرة كتابة السيناريو لا يمكنهم كتابة مثلها ، فخطا باتنا ، نحن السينمائيين بها نوع من الاغتراب البريختي أما خطاباتهم فإنها تملى عبر ضرورة أن تسمع ، وأنهم يؤدون انفعالات جياشة لا تصدق ، لم نكن نتوقعها أبداً ، لقد كسروا كل القواعد التى أسسناها عن الفن الواقعي.. نفس هذا الأمر حدث مع مشهد المتعبدين ،لقد قررنا أن نتعامل مع متعبدين حقيقتين دون أي تدخل من جانبنا، ولذلك فقد أوقفنا التصوير لمدة نصف ساعة لان الأمر بدا مرتباً ، ثم تركنا الوضع يعود إلى عفويته.. إن عدداً من المتعبدين بدأوا يسألون بصوت مرتفع عن ضرورة اخفاء ما يحدث ، ولذلك فقد أوقفنا التصوير ، وحاولنا أن نعيد تنظيم المشهد .لذلك فإن كل المشهد قد تم تصويره دفعة واحدة ، وتم ذلك ليلاً ،وهى محاولة من جانبنا لكى نلتزم بالواقع قدر الإمكان ، وكما ترى ،فإن خلفيتى كمخرج تسجيلي ساعدتني كي أصور بحرية في مثل هذه الظروف.

- هل هذه الطريقة أوجدت لك مشاكل فى مرحلة المونتاج؟.

- لم يكن المونتاج صعباً ، فالبروفات التى أقوم بها قبل التصوير تسمح بأن أرتجل كثيراً ، لأننى أعرف المواد التى أعمل بها ، ويمكننى أن أحكم على ما أقوم بتصويره مقارنة بما سبق لى أن أجريت البروفات عليه ، وهناك معجزة ما دائما ما تحدث أثناء التصوير الارتجالى.

- ألم يكن واحد من أفلامك التسجيلية هو الذى أوحى لك« بالمحطة الرئيسية»؟.

-كان لى فيلم تسجيلى عن امرأة سجينة حكم عليها بالجسن لمدة ٣٦ سنة قضتها وسط أحد مجاهل البرازيل ، وذات يوم وجدت مجلة قديمة وقرأت مقالا عن نحات يهودى ماركسى من بولندا عمره ٧٣ سنة ،جاء إلى الأمازون ، وكان يجمع قطع الأخشاب القديمة ويعيد تشكيلها لتتخذ أشكالا أخرى تدب فيها الحياة، ولسبب ما فإن المرأة استطاعت أن تربط تجربتها الحياتية بهذا النحات ، وأصبح هذا دافعاً وواعزاً لها لتمنح نفسها حياة جديدة ..وعلى الرغم من أنها كانت أمية- وكان هو يعيش فى البرارى وسط أحد المجاهل ،فإنهما بدءا يتبادلان الرسائل ، وكل منهما فى منفاه الخاص به قد بدأ يستشعر التغيير الذى حدث له مع هذه التجربة .. هذا النحات كان صديقاً لى، وعندما أرانى الرسائل قررت أن أصنع منها فيلماً تسجيليا عن هذه التجربة وهذين الشخصين وعالمهما ، وأردت أن يكون الفيلم

فرصة لهما لكى يتقابلا للمرة الأولى .. هذه المقابلة تمت فى صمت مطبق ، وذلك لكى نتجنب التأثيرات العاطفية ،وفى أثناء إخراجى لهذا الفيلم بدأت أستوعب أنه حتى فى زمن الاتصال اللحظى الذى يعيشه الإنسان هذه الأيام، فإن الخطاب ما زال يمكنه أن يغير حياة الناس .. عندئذ بدأت أفكر فيما يمكن أن يحدث لو أن الخطابات لم تصل إلى وجهتها.

-كيف تعاملت مع الصبى« فينيوس »؟.

-كان يعمل ماسحاً للأحذية فى مطار ، ووجدناه بالصادفة ، لقد تفهم عقدة الشخصية جيداً ، وكان يكافح لكى يصورها من البداية إلى النهاية ،كان عمله معنا هو أول ظهور له فى السينما ، ومن الأشياء الجميلة عنه إنه كان آخرشخص يغادر موقع التصوير، وكان يستطيع بمقدرة فذة أن يتذكر صفات أى إنسان وأن يضمنها فى شخصيته .. بالنسبة لى لم يكن بمقدورى أن أستبعده من التمثيل لأنه لم تكن له تجربة سابقة فى التمثيل ،إنه مثال للعبقريات الكثيرة التى تجدها ضائعة فى شوارع البرازيل.

-ماذا حدث له بعد انتهاء الفيلم؟.

-كان يجب علينا أن نتعامل مع هذه المشكلة من بداية تعرفنا عليه، ولم ننتظر حتى ينتهى الفيلم.. فهذا الصبى لم يكن ابن شوارع . بل إنه طفل تنازل عن المدرسة لكى يساعد عائلته ويكدح بشرف من أجلهم.

ما يدهشك فيه عندما تراه ، أنك تجد فيه هذا القدر العظيم من عزة النفس والتى لم يفقدها أبداً مهما قست عليها الحياة فى ريودى جانيرو.

لقد صنع «عدة» الشغل بيديه ، وكان يخرج للعمل بها يوماً ويستريح يوماً عندما تحدثنا إلى أمه قلنا لها إننا نحب أن يشاركنا العمل فى الفيلم بشرط أن يعود للمدرسة بعد ذلك.. وهكذا جهزت شركة الإنتاج نفسها للانفاق عليه من الآن وحتى يتخرج من الجامعة ، ومهما كان اختياره ، سواء أن يكون طبيباً أم مهندساً أم ناقداً سينمائياً ،فانه سيكون مجهزاً تماماً ليختار ما يريده. وبالفعل فانه يعمل الآن فى الاذاعة المحلية pBS. إنه يقدم برنامجاً مدته ٢٠ دقيقة يومياً يتحدث فيه عن الجغرافيا والتاريخ والاساطير للأطفال الذين تسربوا من المدارس ، والذين لم

يحصلوا على نفس الفرصة التى اتيحت له، إنه يحصل على مبلغ كبير من المال . وهو يقدم جزءاً منه إلى عائلته ، إن هذا الصبى بالنسبة للكثير من أهل البرازيل يعتبر إنساناً استطاع أن يهرب من مصيره المحتوم.

-هل أنت مغرم الآن بالعمل فى هوليوود؟.

-إننى لا أتطلع إلى ما يمكن تسميته «بالكاريير» Carrer فى السينما .

وبالطبع فإن الإنسان إذا بقى مستقلا فى محترك العمل فإن هذا أشبه بأسطورة «سيزيف» ، ففى كل مرة ينبغى عليك أن تعيد البدء من جديد كأنما لأول مرة .. لكنك تملك إمكانية أن تفعل شيئا ما يتصل بقناعاتك، أما إذا دخلت نظام الاستديو فربما يكون من الأيسر لك أن تنجز الأفلام ولكنك ربما تكون تعيساً فى النهاية .. بعد إنتهاء فيلم «المحطة الرئيسية» قمت بإخراج فيلم تسجيلى عن أخى ، إنه فيلم «حيوات قصيرة» عن أطفال أعمارهم ١٢ عاما يتورطون فى شبكة تعاطى المخدرات فى عشوائيات ريو دى جانيرو . إن الفيلم عن أطفال يعرفون إنهم سيموتون عندما تصل أعمارهم إلى سن ١٨ أو ٢٠ سنة... الحقيقة أننى عندما تواتينى الفرصة لأختار مشروعات فإننى أحاول أن أجيب عن أسئلة تخصنى وموضوعات تعنينى .. فعلى الرغم من أن عشرات السيناريوهات السينمائية قد وصلتنى ، إلا أننى لم أكن شغوفاً بأى منها لأنها لا تتصل بقناعاتى..

عندما ينتهى الفيلم السينمائى ويعرض فى مهرجان ،فإنك تحس فقط ببريقه والحقيقة انه لا يوجد شئ أكثر صعوبة من صناعة الأفلام ، إنها مهنة تستغرقك تماماً .فالفيلم يأخذ سنتين من عمرك ، وأنا لا أستطيع أن أخرج الفيلم إلا بالطريقة التى تتراءى لى والتى تستغرقنى ..فأنا أحب أن أتعامل مع موضوعات تتعلق بالغربة ، وبالقدرات الإنسانية ، فالقدرات التى داخلنا هى شغلى الشاغل وأنا لست شغوفاً بالسيناريوهات الهوليودية المصنوعة جيداً ..فالإنسان إذا لم يتمسك بأصالته ،فإنه مشرف - لا ريب- على كارثة ، وبالنسبة لى فإن الأشياء الأصيلة التى فى داخلى هى التى تقودنى إلى أن أعمل أشياء تستحق الاهتمام.

عن الفيلم

ولمن لم يشاهد الفيلم أو يقرأ عنه، أوجز قصته على النحو التالي:

فى محطة قطارات ريو دى جانيرو، نتعرف على« دورا» وهى امرأة تقاعدت عن مهنة التدريس، وهى تمتهن كتابة الخطابات للأميين فى محطة القطارات، ويحدث انها تشاهد إحدى عميلاتها تتعرض لحادث اصطدام باتوبيس وتموت، وتخلف وراءها صبياً عمره ١٠ سنوات، إنه «خوسيه»، فتلتقطه «دورا» وتذهب لكى تودعه فى أجد الملاجئ ولكنها تعود بعد ذلك وتأخذه، وتقرر أن ترتحل معه عبر البرازيل للبحث عن والده« يسوس»، ذلك إنها تعرف العنوان من أحد الخطابات السابقة التى كانت أم« خوسيه» قد أملته عليها، ولكنها تقاعست عن إرسالها، وهذ شأنها غالبا فان عملها به قدر من الخسة.

وفى أثناء ارتحالهما ،يجد «خوسيه» نفسه وحيداً فيترك الأتوبيس للبحث عن «دورا»، ويكتشفان أن أموالهما قد ضاعت، لان «خوسيه» نسى حقيبة ظهره التى تحتوى على أموال« دورا» فى الاتوبيس الذى غادر.

وهكذا يصبحان مفلسين، ويقوم سائق شاحنة متدين باصطحابهما معه إلا أنه يتخلى عنهما عندما يستشعر أن سلوك «دورا» إباحى.

وأخيرا يصلان إلى عنوان« يسوس» ولكنهما لا يجدانه ويكتشفان أنه قد باع البيت ليتشرى بثمنه خمراً ..وفى المدينة يقترح« خوسيه» على« دورا» أن تمارس مهنة كتابة الخطابات للمتدينين الذين يقيمون شعائرهم وذلك لكى يحصلا على أموال لانهما جائعان. وتقوم« دورا» بكتابة الخطابات، ولكنها هذه المرة تضع الطوابع عليها وترسلها.

وبالمصادفة، يعثران على أخين غير شقيقين« لخوسيه» ،فوالدهما يسوس قد اختفى، وتقرأ« دورا» الخطاب الذى كان قد أرسله لهما منذ ستة أشهر ويعرفون أنه ذهب إلى ريو دى جانيرو للبحث عن أم« خوسيه» و«خوسيه» الذى لم يره أبداً. ويسقط فى يد الأخوة الثلاثة لأن والدهم قد مات.

وفى الصباح التالى، تتسلل «دورا» وتستقل أحد الاتوبيسات وترحل دون وداع «خوسيه»، ولا يبقى لكل منهما من هذه الذكرى سوى صورة فوتوغرافية.

دراسة

علي قنديل / آفاق لذاكرة الشعر

وليد منير

جاء على قنديل فى زمان بين زمانين، فقد شهدت الأربعة عشر عاما الأولى من عمره مدّ الدولة القومية بينما شهدت الثمانية أعوام الأخيرة منه آثار انهيار المشروع وانقلاب الهوية.. وهو مثل أبناء جيله جميعاً شاهد على واقع مزدوج تأرجح فى اتجاهين، ووجد تفصيلاته الدرامية عبر تمزق ذلك الجيل بين وعى طفولته وصباه ووعى شبابه.

قد لا يوجد ما يستحق التركيز عليه، من الناحية الاجتماعية التى تعكس خلفية الإبداع، مثل هذه النقطة، فهى نقطة التحول المفاجئ فى طبيعة النسيج الفكرى للواقع، ومن ثم الخلخلة المفاجئة لمنظومة الإدراك بما يتبعها من انعطاف فى اتجاه الرؤية، واتجاه الفعل.

كان ثمة زيف ما يعترى بنية الحلم الأصلى برغم ما يبدو عليه، للوهلة الأولى، من أصالة، وثمة سطحية ما تضفى على عمقه المزعوم صفة الادعاء. وذلك لأن مسافة واسعة تفصل بين منطق الحلم ذاته ومنطق النظام الذى يتبناه أو السلطة التى تقوم بتكريسه.

وقد انفجرت تجليات هذه المفارقة بشكل واضح ومثير عند شاعر مثل أمل دنقل الذى كان يباغتنا بالمشهد دون حاجة إلى إدماجه فى أسطورة كلية تتشابك رموزها فتحيل هذه الرموز إلى بعضها البعض عبر أكثر من دورة كدورات الفصول. ولكن

شاعراً آخر مثل محمد عفيفي مطر كان ينزع إلى تأصيل هذه المفارقة من خلال تفكيك صورتها ، وإعادة توزيع أجزائها بواسطة علاقات جديدة تربط بين الواقع واللاشعور وأمثولة التاريخ . وهذا هو ما تعلمه على قنديل من أستاذه بدرجة أو بأخرى ، وحاول أن يحافظ عليه ، وأن ينهل من إمكانات توظيفه على طريقته الخاصة.

كان على قنديل تجربة فنية لم يتح لها الاكتمال . ولعلها قد ألمت بمعطياتها الأولى على المستوى الفكرى والثقافى ، ولكنها لم تلم إلماما دؤوبا بجميع معطياتها على مستوى التأسيس الأداتى والتشكيلى . وكيف وقد كانت حسب تعبير عفيفى مطر« شرارة انزلقت سريعا على قوس الحياة والموت»؟ بيد أن الوعد الكبير الذى كانت تحمله هذه التجربة فى باطنها ظل مدهشاولافتا للنظر . لقد كانت قادرة فى زمن بسيط لم يتجاوز نصف عقد من السنوات (١٩٧٠- ١٩٧٥) أن تطرح نموذجا له من الخصوصية الشعرية أضعاف ما لغيره من النماذج التى أوغل أصحابها ، ربما ، فى غبار السنوات وخبرتها.

كانت قصيدة على قنديل تستطيع أن تقبض فى بساطة نادرة على لحظة أسطورية فى الواقع ، وأن تمنحها لغة تموج بالشفافية . وكان ، فى إمكانها دائما ، خلق حالة من الإيحائية المستمرة التى تجعل الأشياء والأحداث والوجوه قسمة مشتركة بين الظل والضوء.

يقف الغروب وكل شئ يبتنى عشا
ويسكن داخلى . يقف الغروب ولحظتى
درب إلى البحر المهاجر دائما ،وهى السماء
داخل فى المدّ أغسل حيرتى وأراقص
الشمس التى تهتز فوق الأبيض المتوسط،
الشمس التى فقدت ضفيرة شعرها
ومسحت خديها وقلت : هى العصافير الطليقة حيرتى..

لنلحظ ذلك الوجد الصوفى الذى ينم عن ولع بالتجاوب المتصل بين الوحدة والكثرة : وكل شئ يبتنى عشا ويسكن داخلى ، ولنلحظ- ثانيا- ذلك الصراع المحتدم بين الحرية والضرورة فى تتابع اللقطات السريع حيث تتبادل الأرض والفضاء

الإشارة إلى صورة الرغبة وصورة الفعل . ولكن أكثر حرصا على الربط بين التصوف والجدل بما هما مظهران من مظاهر تحرير الأنا فى اتجاه صيرورتها ، ونمو طاقاتها الداخلية المكنونة ،وسوف يتأكد هذا الربط ،فى كثير من الأحيان ، من تلقاء نفسه . يكفى أن نقرأ أمثلة دالة كهذه:

من ضاجع الكون وحده ، كتبت له فى كل عنصر
ولادة
وفى كل ذرة شهادة
وفى الأقاصى يظل حيا ، لا ينقلب عليه دهر
ولا تجتازه قافلة
ويخرج الورد من وريده- أبداً- للعالمين.

أيضا:

لا تسل عن «علىّ»
فقد دحرجته خيول المساء إلى آخر القمح والفول
حين تساقط حقل السماء
وأخفى الصغار وهم يصنعون العشاء

تماما:

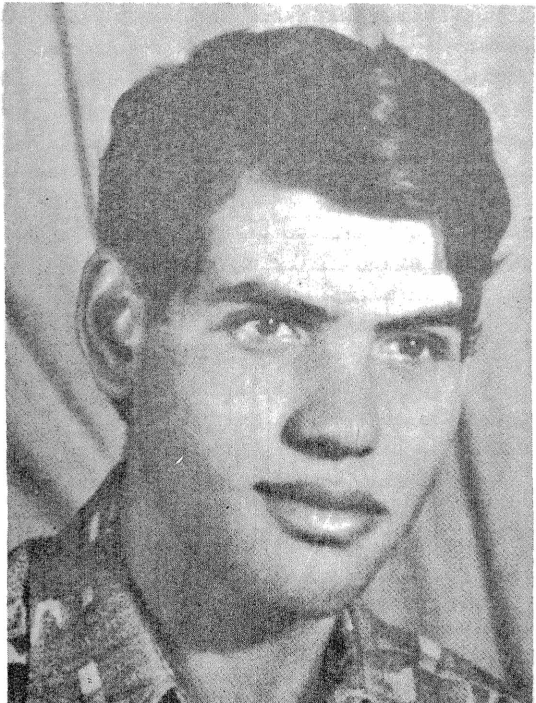
يؤدون دور المحبين والأنبياءْ

وأيضا:

خلقت من نفسى كهرباء نفسى
خلقت من نفسى نفسى
وجاءت الأشياء التى أسماؤها عندى:
أنهاراً
وشموساً
وتربةً
وغناءً

أما الأيام فقد كانت تنحنى لأعبر فوقها.

إن الذات سواء أتم ضغطها فى حصاة صغيرة تواصل مروقها « لا تسل عن على.



فقد دحرجته خيول المساء إلى آخر القمح والفول » أم تم شحذ قدرتها إلى حد الامتلاء الإلهي« خلقت من نفسي نفسي » ، تظل ،في الحالتين، علامة ماورائية تشي بانتشار الوجود منها ، وانقسامه على نفسه ، كي يحل في تعارضات مادية كثيرة تنفي بعضها البعض:

الكبريت/ الدمع ، الفراشة / النار ، الذهب / الحناء ، الجميز / الحنظل ، الوردة / القطار ، الكعكة / الدم.. ..وهكذا.

بيد أن ذلك النفى المتبادل يومئ إلى كينونة جديدة لعالم مجهول يتنازعه الشك واليقين معاً ، الخوف والفرح على حد سواء . لا يوجد، في الحقيقة ، تعهد مطمئن بانتصار ما.

ولحظات الأمل مغلفة أو مبطنة ، عادة ، بنوع من الحزن والفجيعة . وتحقق اليوتوبيا يقع ،في الغالب ، تحت شروط موجعة تشبه علامات النهاية الأخيرة في النبوءة الدينية . وظني أن ذلك ما يمنح شعرية قنديل قوسها المفتوح نسبيا حيث يكتشف التأويل رهاناته في أفق يمزج النشوة بالأسى ،التحدى بالانكسار ، الحنان بالأرق التمرد بالخيبة ،والبوح بالكتمان.

سوف تولد ، هنا ، الأسطورة الشخصية التي تستدمج على قنديل في كل من هاملت ونيتشة . وبرغم أن القصيدة تزعم أن الجنون هو ما يجمع الثلاثة ، فإن الجنون ليس إلا رمزاً لمعرفة خاصة تفجر ينابيع رؤية خاصة . إنه صيغة اختلاف تتبدى من خلالها حياة اللاعقل في برق كلمات بحسب تعبير « فوكو »،وما يجمع هاملت ونيتشة -في الحقيقة -هو استشراف أفق الصراع بين حاضر الإنسان واختياره . وهذا الاستشراف هو مناط الفعل الجوهري في تجربة على قنديل الشعرية:-

كنت أعرف
رمى هاملت نفسه في البحر وراء سمكة
الذهب
نيتشة المباغت أسقطني وراء هاملت
وأنا صحت عالياً .

للسمكة رمزية إلهية ومقدسة ،حتى قبل العصور المسيحية التي ضمنتها

التصوير الأيقونى بوصفها إشارة إلى المسيح فعند الرومان والقرطاجيين وغيرهم ، كما يتبين« فيليب سيرنج » ،تمثل السمكة رمزاً للخصب والسعادة والشفاء ، بل أحيانا رمزاً للبعث الجديد كما لدى المصريين القدماء.أما الماء فهو« التركيز الداخلى الصامت » كما تقول صلاة من مصر القديمة ، أى أنه ، بمعنى من المعانى ، رمز للتوحد الصوفى .وفى هذا الإطار نعثر لرؤيا الجنون على حكمتها العاقلة بوصفها مجاوزة لزمان العالم ومكانه . إنها رؤيا تبحث عن احتمال لم يوجد بعد.

فى الوحدة سلام بعد حرب ، وإنصات بعد كلام ،

وسفر فى الغرابة بعد إقامة على المألوف.

أنت والجدران الطيبة والأشياء القليلة التى

لا تنتزع منك الانتباه ،فاستقبل كل ما يتصاعد

دافئا من بؤرة الاكتناز.

يفضح الاغتراب ، بدءاً من عزلة هاملت فى أفكاره، وتمرد نيتشة على الخدمة البشرية لجسده ، مدى الكبد الذى يواجهه الوعى الإنسانى إذا أراد أن ينعطف بالتاريخ نحو مسار آخر من صنع قيمه الذاتية. إن مغامرة اقتحام المسافة بين الواقع والفكرة تظل ، دائما ، مهددة بما يعبر عنه هذا السؤال:

ما الفرق بين شجيرة والحب؟

ماذا يفصل الأحلام عن مستفعين؟.

أو يفصل الإيقاع

عن جسد الزمان؟.

بل يظل الحضور والغياب حدين متكاملين فى المشهد الذى يتبادل الإفصاح عنهما . وذلك برغم أنه:

فى الإمكان

أبدع مما كان

فى الإمكان الأبدع

وإذا كانت اللغة، كما يقول « جادامر » ،هى تفتح الوجود المشترك لا مجرد الوجود الشخصى الخاص، فإن الأسطورة الشخصية للشاعر تعمل ، بدرجة من درجات التأويل ، على تحرير نموذج اللاشعور من عزلته ، والدفع به إلى سياق التفاعل

الاجتماعي. وهذا النموذج هو صورة خاصة تقوم بتمثيل استجابات الحواس لما تستقبله من مثيرات الواقع ، وقد يكون هيئة أو حدثا أو شخصاً: قد يكون البحر مثلا أو المشي في التيه أو الحصان الطائر.

ومناط الكشف عنه هو رصد الانتشار والتكرار الخاصين به . لقد كانت صورة «الدون جوان » هي أسطورة« بايرون » الشخصية فيما كانت صورة« اللعنة » هي أسطورة كافكا ، وصورة «المجرب الحكيم» هي أسطورة صلاح عبد الصبور أما أسطورة على قنديل فهي صورة« البراءة المغدورة » سوف نجد تنويعات هذه الصورة في أمثولة «الطفل المسافر» وأمثولة «الشاعر الغريب» وأمثولة «الحسين الكربلائي» وغيرها . وثمة إلحاح دائم على استعارة بعينها تجسد أحد معنيين ضدين : التناهي أو اللاتناهي.

١- أغني لآخر ما بعثرته جياد البرية

٢-هل أنام إلى آخر الكون؟

٣- دحرجته خيول المساء إلى آخر القمح والفول.

٤- العصافير الطليقة فتحت لي آخر الثغرات.

٥- وفوق شفاهي آخر قبلة.

آخر الأثر الذي يدل على الجياد ، وآخر الكون ، وآخر القمح والفول هي الوجوه الثلاثة للامتداد اللامحدود الذي ينمّ عن مظهر من مظاهر الخلود ، ولكن آخر الثغرات وآخر قبلة وجهان من وجوه النفاد والاستنفاد . إنهما ، في المقابل ، ينمّان عن مظهر من مظاهر التناهي . وهكذا تقف «البراءة المغدورة» بين حدّيّ الحضور والغياب كي تجدد ، دائما ، مفارقة الوجود.

لابد أن على قنديل كان واعياً بهذه الثنائية الحرجة على نحو من الأنحاء. بيد أنه لم يرها قانوناً ناظماً للوجود بقدر ما رآها عرضا ذاتيا مثيراً للدهشة الرومانسية. وفي ذلك يكمن سرّ عذاب الروح الشاعرة . إنها تبحث عن مرآة لا تغير الصورة ، ولا تقبل الكسر.

يالزجاج القلب، المزدوج بالذهب والحناء!

يالهشاشته

دغدغته أوائل الرحلة

وسخرت منه لمصابيح البعيدة

—

يالزجاج القلب الكسير

لا تأتى عن يمينه العواصف ولا عن يساره

نسيته المدن

وأجراس الصباح!.

فى هذه المساحة نفسها ، وربما بسبب الحساسية الشعرية المفرطة للأنا(أنا الشاعر والنبىّ والطبيب والكاهن فى آن) ، تعيد الشفافية الفريدة للحسّ تأويل الأشياء وتسميتها، ولأن الأشياء تقف دائما، علىٰ أهبة الكلام كما يقول «ريكور» فإن الشاعر يمنحها كلاماً بينما تمنحه أشكالا وصوراً ،وعبر هذه العلاقة الحية بين الشاعر والأشياء يولد سحر العالم فى لغة . لذلك كانت القصيدة محنة حسب تعبير محمد عفيفى مطر .وعن هذه المحنة يتحدث على قنديل فيقول:

أنا الشعر

والشعر يا قوتتى الأنثوية

....

أنا النار

والشعر لحمى

....

أنا الدم

والشعر نهر وينبوعنا فى أعالى الجبال

..

أنا الطين

والشعر فأس تزاوجنى بالسماد الرهيب.

كأن المحنة غواية الروح .وكأن الجسد نفسه شعلة هذه الروح التى لا تريم . لماذا لا يكون هذا هو الانتصار الذى قال عنه «نيتشة» : «هناك سعادة عميقة لا تنقطع فيها مشاعر الألم والكآبة عن التأثير ، لكنها مطلوبة كتلوين ضرورى فى تدفق النور» ؟. ظنى أن ذلك محتمل تماما وجدير بالتأمل الودود . وهو يسهم فى استقصاء أعماق النفس بقدر ما يسهم فى استقصاء أعماق الحقيقة.

وما الحقيقة إلا جوهر التساؤل المستمر عن المعنى الأكثر أصالة للحياة ،وهو أمر ليس بخارج عن حدود الشعر إن لم يكن واقعا فى صميم كينونته.

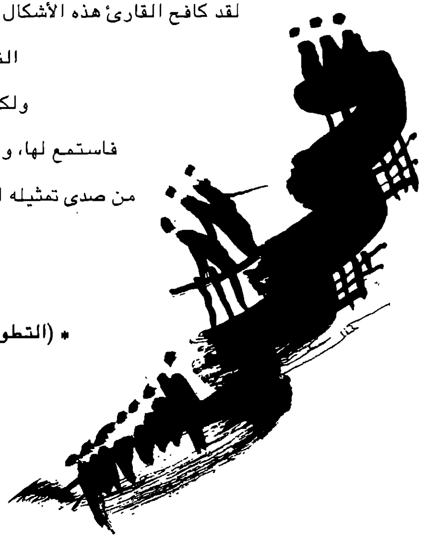
دراسة

الحلقة المفقودة فى تاريخ «قصيدة النثر» العربية

شريف رزق

لقد كافح القارئ هذه الأشكال الشعرية الجديدة
التى تفقده صوابه.
ولكنها تغلبت أخيراً
فاستمع لها، وانقاد إلى ما فيها
من صدى تمثيله النفسى المستور.

* جورج حنين
* (التطور)- مارس ١٩٤٠



تمهيد

على اثر اندلاع الحرب العالمية الثانية تأسست جماعة (الفن والحرية)(١) ،وفى العام التالى أصدرت مجلة(التطور) ،ومضت فى إقامة معارض الفن الحرّ وعقد الندوات وإصدار الكراسات الخاصة، وقد شكّل هذا التجمع ذروة الانفجار الحداثى الطليعى فى الثقافة العربية فى مصر ، وكان أبرز ما يميّز إبداعات هذه الجماعة : روح المغامرة الوثابة ،والقفز على أراض بكر، والتشكّل خارج الأطر والحدود ، وتفجير أنظمة الأشكال الفنية القائمة والخروج على رؤاها ،وهو ما عبّر عنه رمسيس يونان بقوله:

« هكذا لم يبق فى وسع الفنان ذى الوعى فى هذا العصر أن يصطنع لنفسه بيتاً بين أحضان طبيعة فقدت فى نظره شفافيتها ولا أن يقنع فى الحياة بإطار زائف من الأشكال المنسقّة أو المجازات المستعارة ، ولذلك نراه يعمد الآن إلى تفجير هذه الأشكال (٢).

وقد استطاعت هذه الجماعة، بهذا الوعى الحداثى الخالق، صياغة الأساس لما سيصطلح عليه، فيما بعد ، بـ « قصيدة النثر » بإجراءاتها الطليعية ، والمشكلة التى تواجه الباحث فى هذه المرحلة هى ندرة ما تبقى من هذه النصوص، بحيث إن واحداً من أبرز شعراء هذا الجيل ، وهو كامل زهيرى ، لم يعد بحوزته -فى الوقت الراهن- أى قصيدة من قصائد هذه المرحلة.

وكان من أصدقاء هذه الجماعة ، المتفاعلين معها ولكن بنزوع مختلف : لويس عوض، الذى استثمر آليات الشاعر الانجليزى ت. س . إليوت.

أما بدر الديب فقد كتب كتابه (كتاب حرف الـ« ح » ،) فى نفس المناخ التحررى ، ولكن ضمن تجمع (البشير).

أما أنور كامل(٣)- الذى أدار مجلة (التطور) فقد نشر كتابه(الكتاب المنبوذ) سنة ١٩٣٦ ،فى إطار ما سيعرف ،فيما بعد ،بـ« النص المفتوح » مستغلا طاقات التداعى الحر وإمكانات الحوار فى تحرير الحلم والرغبة من أغلال التقنية.

وكان توفيق الحكيم، قبل هؤلاء جميعا ، قد أنجز- فيما بين ١٩٢٦ -١٩٢٨ العديد من النصوص الشعرية ذات التوجه السيريالى الحرّ، وظلت فى حوزته ، يشير إليها بين وقت وآخر ، حتى أخرج ما تبقى منها فى كتاب سنة ١٩٦٤.

وكانت القيمة الكبرى التى برزت فى أعمال هؤلاء جميعا هى تثوير لغة الشعر، وإعادة خلقها ، وتحرير العوالم المكبوتة فى الوعى وما وراء الوعى، وأصبح هدف الشاعر هنا ليس بث حالة وجدانية بقدر ما هو إنتاج أثر سحرى مرجعه الكلمات نفسها ونظام ترتيبها(٤) . لم يعد الشاعر، هنا ، ينطلق من فكرة جاهزة، أو من موقف سابق، بل من تدفق موجات الإيقاع وتجمع الكلمات وفقاً لهذا التدفق ، ثم يكون اكتشاف (المعنى) أو (الفكرة) تالياً لإبداع النص، حيث يصبح الأساس هنا هو الخلق الفنى وما يبثه من لذة خاصة، إذ أن« ما يتميز به الشاعر عن ذلك الرجل الذى يضبط النثر وفقا لوزن وقافية هو أنه بدلاً من أن يذهب من الفكرة إلى التعبير ، يذهب -على عكس ذلك- من التعبير إلى الفكرة ، وبدلاً من أن يبحث عن البراهين والمقارنات والصور بقصد توضيح أفكاره وبتحويلها من المجرد الذى ولدت فيه

الملموس نجده لا يفتأ يستخرج نغمات ذاتية كما لو كان يخرجها من صفارة موسيقية ،وهو يرسم مقدماً بأبياته الشاعرية ورنينها كلمات لم يكن يعرفها بعد، كلمات ينتظرها(٥) .وهنا لا تكشف (اللغة) عما وراءها فقط ، بل تكشف عن ذاتها قبل ذلك ،و«تصبح تجربة الشاعر هي أنه بدلاً من أن يعرف الأشياء أولا بأسمائها يلوح أنه يحدث اتصال ساكن بينه وبينها ، ثم يحدث أن يستدير نحو هذا النوع الآخر من الأشياء ، التى هي الكلمات بالنسبة له، يلمسها ويتحسسها لكي يكتشف فيها ضوئية صغيرة خاصة بها»(٦).

جهود السرياليين المصريين (جماعة الفن والحرية)

فى الوقت الذى كان يهيمن على الواقع الإبداعى المصرى خدر رومانسى زاخم-فى منتصف الثلاثينيات وطوال الأربعينيات - جاءت حركة السرياليين المصريين انفجاراً طبيعيا اخترق فضاءات الشعرية العربية فى مصر.

والواقع أن مصر، فى هذه الحقبة ، كانت تعيش استجاشة ثقافية كبيرة تتواشج مع حركة الثقافة العالمية ، فمصر- التى كان يعيش بها بعض الكتاب والشعراء الأجانب والمتمصرين ، الذين يكتبون بلغات أجنبية -كفافيس (١٨٦٣-١٩٢٣). الذى ولد وعاش فى الاسكندرية وظل ، يكتب باليونانية -ومنهم مصريون كانوا يكتبون بلغات أجنبية- «كانت جزءا من الحيوية الثقافية العالمية ، كان كبار كتاب وفنانى العالم يحرصون على زيارتها، وكانت تربط بعضهم علاقات مع كبار فنانينا، كانت مصر تموج بحركات ثقافية حية من اتجاهات مختلفة ، كانت جزءاً من الحيوية الثقافية العالمية .. كانت مجلة(انيفور) تنشر رسالة من بول فاليرى إلى جماعة (المحاولين) ،وكان طه حسين ينشر فى (الكاتب المصرى) رسائل من أندريه جيد، وكان جورج حنين ينشر رسائل من أندريه بريتون إلى السرياليين المصريين»(٧).

تفاعلت شعرية السريالية المصرية تفاعلاً مباشراً مع حركة السريالية العالمية، متحررة من وطأة الموروث الشعرى العربى التليد ،ونشرت إنتاجها الإبداعى بالعربية وبالفرنسية ، «بالمعنى الأوسع للحداثة تنظيراً وممارسة ،منذ الثلاثينيات .. وهى البداية التى اتخذت بعد ذلك بعقدين جسدها الأكمل فى بيروت» (٨) ،فشكلت بهذا الحضور الطبيعى القناة الأساسية التى ستؤدى إلى مشهد الشعر النثرى الراهن، فى شكليه الأساسيين :«قصيدة النثر» (Prose Poem): وقصيدة «الشعر الحر»: (Free Verse).

وهكذا تواشجت هذه الحركة بمثيلتها الفرنسية التى كان لها تأثيرها الفاعل فى التاريخ الشعرى ،وتحديداً فى(شعر النثر) ،حينما شرعت فى البناء بمعزل عن الموروث وتحطيم الأعراف الشكلية وإعادة تقييم للوظيفة الميتافيزيقية للشعر(٩) عبر(الكتابة الآلية) المتدفقة ، هذا المبدأ الذى يراه بريتون(١٨٩٦-١٩٦٦) سبباً «كيلا يتحدثون معنا عن التقطيع الشعرى» (١٠) ، ليس هذا فقط ، بل إن المفهوم السيريالى ينهض على نقض مفهوم (القصيدة) القديم الذى يشير إلى« نتاج مركز ، إرادى ، خاضع لضرورات

فنية بحت»(١١) ، وإعلاء دور التدفق اللفظى الكثيف ، المتحدر من اللاوعى للتشكل فى مجال (قصيدة) أخرى ، ولا شك أن (شعراً) له هذه الطاقة المتمردة سيجد له مجالا خصباً للتحقق الذاتى فى رحابة(النثر) ،حينما يفارق أنظمة (الشعر) الصارمة . بل لقد ذهب شعراؤنا السيرياليون أبعد من هذا حينما انتهجوا النزعة الدادائية ، التى تعد أشد النزعات الإبداعية تطرفا وغلوا ، بما تقوم به من تقويض وتشويه لأنظمة الكتابة وإفراغها من كل مضمون مستقر ، وينتج(الشعر) هنا على أنقاض اللغة:

«عند مدخل قوس الكنيسة

حيث تجرى مباحثة شرعية

رجل يستعمل صيغة الحاضر عوضاً عن الماضى

يخطو خطوة راقصة نحو صندوق بيضى الشكل

يتضمن هدايا عيد الفصح

فينال أغلبية الأصوات

فى شركة تجارية أو حزب سياسى

قابل للتجزئة»(١٢).

هكذا جسدت هذه الشعرية قفزة خارج الأفق ، قفزة كاملة ، ومبكرة . كان مفهوم الحرية- الذى تجسد فى هيمنة وعى حداثى صارم يخترق وعى هذه المرحلة الرومانسى- كاملاً لديهم : سياسياً ، واجتماعياً ، وإبداعياً ، ودينياً(١٣).

وكانت هذه الشعرية تعبر عن وعى نخبة النخبة ، بحيث وجدنا التآزر الحقيقى لها صادراً من تلقاء الأدباء والفنانين الأجانب المقيمين أو القادمين إلى القاهرة أو الاسكندرية ، وكانت الحركة ذاتها «تضم أجانب، لكنهم أجانب مثقفين متحضرين»(١٤) ، يتواشجون مع الطليعة المصرية المبدعة ولا يمثلون اختراقاً من القوى المحتلة، ومنهم الشاعر البولندى الأصل : سام كنتروفتش (١٥) ،كما أن معظم إنتاج بعض أفراد هذه الجماعة لم يكن بالعربية ، فجورج حنين- الذى ارتبط اسمه بالتجمع السيريالى الذى قاده بريتون- منذ ١٩٣٦ وحتى ١٩٤٨(١٦) -نشر جل أعماله بالفرنسية ، وأغلبها خارج مصر(١٧).

واللافت أن هذه الحركة لم تنل المؤازرة الحقيقية من تلاميذ الأدب الفرنسى المصريين الذين تربعوا على قمة المشهد الأدبى حينئذ وتسنموا ذراه ،ومنهم : طه حسين وتوفيق الحكيم ومحمد حسنين هيكل.

ولقد كان جورج حنين المحرك الحقيقى لهذه الجماعة ، وكان همزة الصلة بين زملائه المصريين وشعراء السيريالية الفرنسيين ،وكان بعضهم يلبى دعوات جورج ويحضر إلى مصر ، ومن هؤلاء : هنرى ميشو وإيف بونفوا(١٨) ،وفى نهاية (١٩٢٥) كتب جورج أول خطاباته لأندريه بريتون ، وطرح فيه عدة اقتراحات ،وفى رده- المؤرخ بـ(١٨ أبريل ١٩٣٦) -كتب بريتون لجورج: «يبدو لى أن الشيطان له جناح هنا والآخر فى مصر»(١٩) .وفى (١٦ يونيو ١٩٣٩) كتب بريتون إلى جورج فى رسالة : «أنت واحد ممن أفتقدهم فى باريس، ولاسيما وأنك لست فيها دائما ، بتأكيد أكثر ، أنت أكثر من أهتم بآرائه ونشاطه فى هذه الفترة»(٢٠) ، ويذكر بريتون لجورج، فى رسالة بتاريخ (١٦ يونيو ١٩٣٩) : «أحب كثيرا قصيدتك النقية من كل شائبة والتى

تدوى بوضوح فى هذا الضباب المخيف»(٢١).

وهكذا أثبتت السيريالية المصرية حضورها الخاص، ودللت على أنها لم تكن مسخاً أو ظلاً للسيريالية الفرنسية، وقد شددّ على هذا المعنى: كامل التلمسانى حين قال: «إن السيريالية ليست حركة فرنسية محضة .. ليس للفن بلد»(٢٢). وأصّل لرأيه بأمثلة من قبيل: عروسة المولد الحلاوة ذات الأيدى الأربع ،عرائس القراقوز الصغيرة، وحكايات أم الشعور، والشاطر حسن ،وغيرها من آثار الأدب الشعبى المحلى الصميم»(٢٣).

وعلى قلّة ما وصلنا من شعر السيرياليين المصريين ،فإنه يعبر عن إيقاعيةجديدة على الشعر العربى ،وعن تجسد جديد للخطاب الشعرى ،وعن وجدان حداثى مركب ينزع إلى صفاء اللحظة الشعرية ،وتحرير تيارات الذات من كل قيد هيمن عليها.

وإذا كانت الكلمة- كمكون إبداعى «تتضمن حقيقة خاصة بها، ووظيفتها الإشارة إلى الأشياء، ولكنها هى فى ذاتها أيضا شئ، وبصفتها شيئا تستحق الانتباه» (٢٤)، وباعتبار أن النص عالم من الكلمات: يتجسد ويوحى فى ذات الوقت ،فإن هؤلاء الشعراء قد راوحوا بين هذين البعدين: التجسد والإيحاء سعياً إلى الإمساك بحرارة التجربة التحتية وطزاجتها وإلى التوحد مع حركة الباطن، وبرز ذلك عبر مجموعة أدائيات وآليات منها:

آلية الكتابة التى تستجيب لتدفق حركة الشعور عبر التصوير الذى يتشابك فيه الحلم بالواقع ،واليومى البسيط بالشعورى ،وكسر العلاقات الموضوعة، وتداخل المشاهد والرؤى وامتزاج المبتذل بالسامى والرث بالنبيل،وكسر منطق التضاد، وإعادة البكارة إلى التعبيرْ الشعرى. كل ذلك للقبض على مناخ حالة شعرية متوهجة، بخطاب شعرى طازج وطافح بروائح التمرد والغرائبية والسخرية والعنف الذى ينقض على الزيف وعلى أباطيل التناقض الظاهرى نقرأ لحسن تلمسانى:

«كما أعشق الفساد
أحترم رجال الدين
ألتهم برتقال الجيران
أتنزه فى الحدائق الرسمية مع الموظفين
تحمّر وجنتانى كما امرأة
ولكى لا أحرق المكان
أشعل سيجارة وأبصق»(٢٥).

هكذا طرحت هذه الشعرية قانون الإيقاع الخليلى الموروث، وتخلت عن آليات البلاغة القديمة وإجراءتها المنتجة للدلالة، واعتمدت على انفتاح الذات على عوالم اللغة وعلاقاتها وعلاقة الأشياء بالأشياء لتخليق حالة شعرية هادئة وهادرة معاً.

لقد أسست هذه النصوص لشرعية الحداثة الشعرية التى اقترحتها على المشهد الشعرى وجسدت بتحققها النضالى شقا للأفق الجمالى الجايل لها والسابق عليها. وإذا كانت قصيدة (الشعر المنثور) قد أنجزت (الشعر) متحررة من سطوة العروض ،فإن قصيدة السيرياليين قد فعلت ذلك وتجاوزت أفق الوعى الرومانسى البسيط- الذى أسست عليه قصيدة (الشعر المنثور) مشروعها- إلى وعى حداثى ثورى مركب لا تكون قصيدته إفرازاً لتورم الذات أو استجابة فورية لزوابع الشعور، وإنما نتاجا

لتجربة متشابكة الملامح ،مترامية الحدود، بعيدة الأصوات ،وهو ما ستكشف عنه النماذج الآتية:

انتحار مؤقت(٢٦) لجورج حنين(٢٧)

فى أعماق الأدراج الزرقاء

التى رحلت مفاتيحها إلى الأقفال المتوحشة

وتاهت خطاباتها فى سوق الاعترافات

فى أعماق الأدراج الملونة بلون التلميذة

بين سيجارة ذابلة وصفعتين

يرج تاريخهماإلى الفضيحة الأخيرة

يحدث أحيانا أن تلتقط

شفاه مرة

تتلو كلمات قريبة

تهبط كالحصى

منحدر الصوت

شفاه نادرة مختصرة

تتفتح لتدع جاسوسا يمرّ

وهو متخف فى فرقة عازفة

لا أعرف أبداً أى لحن

يتشبث بطوق من اللهيب

والآن تقف النافذة

بلا عمر ولا ضوء

شقيقة الشفاه المرة

فإنه منها تدخل الأعصاب الهائجة

متلبسة أيادى بشرية

تقطع رءوس النساء

بعد الحب

على مائدة ما

شئ يبتسم خلال كل نعاس العالم

إنه وجه

لا يلمع أبداً

ولا ينسى أبداً

وجه تؤرجحه

ثلوج الذكرى التى لا تنتهى

إن هذا النص يتحقق تحققاً مغايراً لما عرفناه فى تجارب(الشعر المنثور) -رغم صدور الشعرية فى الحالتين عن فضاء (النثر) وبإيقاعات خارجة على دوائر الخليل العروضية- وهذا التحقق المغاير نتاج لوعى نصى حداثى مغاير ،ولطبيعة التجربة المغايرة التى ستتبدى تبديا مغايراً ، بأداء يعتمد على إقامة علاقات جديدة بين الكلمات ،وعلى التصوير الخلاق الذى يستثمر فاعلية المخيلة الحدسية ويؤسس مشهده بمعزل عن آليات المجاز البلاغى القديمة.

«شفاه نادرة مختصرة / تتفتح لتدع جاسوساً يمر/ وهو متخف فى فرقة عازفة» ، وثمة مقدرة جلية على كبح التسايل الوجدانى وتشكيل التجربة بصور تخرج آليا من حركة الشعور طازجة وكاشفة عن إيقاعية ما تحت الوعى وما بعد الواقع. ثمة علاقات جديدة بين الكلمات ،ومنطق جديد للغة ولعلاقات الأشياء ببعضها البعض ،وهو منطق يتخطى حدود المنطق(المؤسسى) فينتقل من مشهد بجملة غريب إلى مشهد آخر يليه بعلاقات التركيب ولكنه انتقال مباغت للمنطق المؤسسى العام ، ويزداد انفصاله عن هذا المنطق بامتداد (الصورة) ،حيث لا رابط(منطقياً) ، بل انتهاكات حادة للمألوف ، وسعى لإفراغ البناء النصى من رواسب (المعنى المؤسسى).

وما يميز شعرية(قصيدة النثر) السيريالية هنا عن شعرية(الشعر المنثور) هو الاختلاف بين الطبيعتين : طبيعة

(حداثية) وأخرى(رومانسية) ، طبيعة مركبة وأخرى بسيطة ، طبيعة تشكيلية وأخرى غنائية، ويتبدى لنا هذا بوضوح إذا وضعنا هذا النص فى مقابل نص من(الشعر المنثور) وليكن(حياتى) لصالح الشرنوبى (١٩٢٤-١٩٥١) الذى منه:

«حياتى دمية لم تتم
فقد شوّه خلقها مثالها الفنان
بعد أن أودع فيها من ذاته أروع المعانى
وأبدع الأفكار
ولكنها معان سجينة .. وأفكار مقيدة
لم يأن لها أن تطفو
فالدمية خرساء العين زنجية اللسان
أراها فى خيالى كأنها تنادى الزمن
أيها المجنون فى عدوه
أمض بى إلى خالقى
فإنى أرجو أن يذكر عنى أنى شقية
من يوم كنت فى يديه
لا حول لى ولا قوة»(٢٨).

فبينما يعتمد نص الشرنوبى على خصيصة رومانسية خالصة هى : التسايل الوجدانى الآلى الحرّ ، يعتمد نص جورج على طاقات المخيلة السيريالية ووعيها الحداثى فى تشكيل بنية تصويرية مركبة ومتواشجة بعناصرها وعلاقاتها التى تقود إلى صفاء اللحظة الشعرية بطزاجتها التشكيلية . وقد كان جورج يرى أن التحقق الإبداعى سيقودنا إلى تغيير الشخصية المصطنعة التى اضطرنا المجتمع أن نتكيف بها معه ، وأن هذا الطريق سيؤدى إلى التحرر النفسى الذى اعتبره مقدمة للتحرر الاجتماعى (٢٩).

الجمجمة المحطمة (٣٠)
لأحمد رشدى

ها هو ذا يطوف
فى كلّ الدنيا
بلا مقصد ولا غاية
بلا رفيق فى الحياة:
كلب ضال جريح
نأى عن الأهل والصحاب
بعدما نأى عنه الخبز
لا يعطف عليه أحد
ولا يهتدى إلى وجهه فى الحياة
الكلّ ينفر منه ويهرب
كأنه منحوس الطالع
الكلّ يخاف أن يجور عليهم نحسه
إنه يحوّم فى دائرة منعزلة
منفصلة عن معشر الأحياء
كالمرضى بالجذام
المنبوذين المطرودين المحرومين
إن حلمه فى الحياة قد طال مداه
فى نقطة مخيفة أصبح
يقظة مفزعة يرى فيها نفسه تنشطر
وروحه تتمزق
إنه لن يعتب على أحد
لن يعتب على الذين اضطهدوه
وساموه العذاب
فنفسه أحقّ بهذا العتاب
نفسه التى قنعت بهذه الحياة
ورضيت بهذه القيم
الملوءة بالغدر والخيانة
ونكران الجميل.

سنلحظ هنا آلية أخرى ، غير ما وجدنا عند جورج ، تتجلى فى هيمنة فاعلية السردّ (القصصى) الراصد، التى ستستدعى طاقة



(الإخبار) لا تشكيلية (الإنشاء) ،حيث سيتبدى لنا مشهد مسرود ، يتحول الإنسان فيه إلى (كلب) – أو يتأنسن(الكلب) –في لحظة انفصال عن الجماعة الوحشية ، وتشدد الشعرية هنا على الصورة الكلية للنص والتخلي عن الصور الجزئية وسيتسدعي هذا هيمنة فاعلية (الخبر) على إمكانات(الإنشاء). ولقد نجا النص من الهيجان العاطفي الرومانسي ومن التهالك الوجداني الآلي ، وإن تبدت فيه بعض تعبيرات مباشرة ، ولو أمكننا إعادة كتابة النص في سطور مكتملة لظهرت (النثرية) بحدّة ،غير أن هذا غير مشروع من الناحية الفنية ،لأن توزيع الشاعر لسطور نصه يرتهن بحركة التجربة الداخلية ، بمدها وجزرها ، وتعكس بتجسدها المادي حركات الإيقاع الشخصي ،كما أن الإيقاع البصري جزء من إبداع النص ،وهو ما يتآزر مع إيقاع المعنى الذي تحدثه ذيول الجملة وهي تنتهي لتتصل بما يليها .وهكذا يمثل هذا النص حالة من حالات الحداثة الشعرية ،ولا يمثل بالتحديد شعرية النص السيريالي.

يصنعون الموت(٣١) لكنتروفتش

وهج الأتون يتألق
دائما
المعدن يتخذ أشكالا إجرامية
والجريمة الحديثة تتكون
في أعماق البودقة الهائلة

جدران المصنع المفترس
ترتعش دون انقطاع
من الجهد المرهق
على الرقاب النحاسية
التي لو انتفضت فجأة لجعلتهم يفرّون
على الظهور اللامعة من العرق
والجزيئات الكهربائية
سوط الجلادين المذهبين مرفوع بلا رحمة
ضربهم بالعمى .. أعشى عيونهم
خطباء مخبولون،
العبان يقلد القياصرة الدمويين
جلبة للأشياء فارغة
العمال يصنعون الموت

كوابيس فولاذية
تولد
هلوسة
ممكنات للهلاك : كروية وبيضاوية ومدببة
إنتاج كيمياء جهنمية
أزيز هوائي
وجوه مفزعة
وتتويج للهمجية الإنسانية

هاهنا سيتجلى التشكيل الشعري الذي وجدنا آلياته (العامة) المحكمة عند جورج – وسنجدها عند كامل زهيري أيضا–حيث التعبير الطازج الذي تتشكل حركاته التصويرية السريالية عاكسة مناخات التجربة النابضة بالتمرد والقهر والطغيان عبر بلاغة المخيلة السيريالية :(جدران المصنع المفترس/ ترتعش دون انقطاع/ من الجهد المرهق/ على الرقاب النحاسية /التي لو انتفضت فجأة لجعلتهم يفرّون /على الظهور اللامعة من العرق/ والجزيئات الكهربية/ سوط الجلادين المذهبين مرفوع بلا رحمة) . ووهج الإيقاع يتبدى صاعداً بحدة وتكثيف نابضاً ومتنامياً وطافحاً

بمناخات التمرد. ويعكس هذا النص موقفا حاداً ضد طبقية ذلك العهد ، ولكن يتأتى عبر لغة تصويرية دالة ، فالتهاويل التى تتبدى فى مخيلة النص ليست تهويمات مجردة ومجانية :(وهج الأتون يتألق / دائماً/ المعدن يتخذ أشكالا إجرامية / والجريمة الحديثة تتكون / فى أعماق البودقة الهائلة) وبهذا يؤشر هذا النص إلى أن حركة الإبداع الشعرى لهذه الجماعة لم تكن منعزلة عن حركة الواقع وعن قضاياه الأساسية الملحّة.

من تجارب (كامل زهيرى) الشعرية(٣٢)

ينام رجل على كرسيين وفمه فى أبعد محيط

فى الحلقوم مسرح
وفى المسرح نهر
القلق بن القلق
الضحك بن الضحك بن الضحك
كالشعر فى الماء أحس الوحدة
من يد جيدة تمرّ على الوجه المتعب
الأبيض أمام الأبيض أمام الأبيض
ثدياك أبيضان كالصيف
أحبك
أضحك
حين أقسم
له
أحرك النافذة من الحائط إلى الحائط
حتى تطل على السماء
حين يهطل المطر
يداى المتدتان حديد(٣٣).

يتميز السرد الشعري عند كامل زهيرى فى هذا النص بخلخلة التوالى السردى المعروف ، وذلك عبر جمل متشظية ومتداخلة ومفاجئة تقود إلى انهيار التتابع السردى وتناثره . وبهذا يضع النص لذاته نظاماً لغوياً خاصا تهيمن فيه بلاغة المخيلة السيريالية فى تشظ وتجاور وتكثيف شديد يتجلى الإيقاع خلاله:

(أحرك النافذة من الحائط إلى الحائط حتى تطل على السماء /حين يهطل المطر يداى الممتدتان حديد) ،هكذا يؤسس هذا النص شعريته معتمداً على تجلى البنية المسبحية ، فكل سطر يمثل حبة تتجاوز غيرها ، ولا تتماهى معها .والشاعر حينما يستخدم أدوات البلاغة القديمة فإنه يحركها لتؤدى أداءً جديداً لم تمنحه من قبل(كالشعر فى الماء أحس الوحدة) و:(ثدياك أبيضان كالصيف).

ومن هذه النماذج نتبين سعى هذه الجماعة إلى صفاء اللحظة الشعرية من كل شائبة ، وإلى الخلق الفنى المبتكر ، وإلى اللذة الذاتية للشعر ، ونتبين رغبتهم فى الإبداع المدهش ذى النزوع المتوثب إلى الاكتفاء الجمالى بالوظيفة الشعرية ، وهو ما يحقق تأكيد بودلير (١٨٢١-١٨٦٧) على أنه «ما من قصيدة يمكن أن تكون عظيمة ، نبيلة ،جديرة بهذه التسمية إلا تلك التى تكون قد كتبت بقصد إشباع لذة كتابة القصيدة فحسب»(٣٤).

ومن أصدقاء جماعة (الفن والحرية):

لويس عوض :(١٩١٤-١٩٩٠.)

قريباً من جماعة (الفن والحرية) كان لويس عوض- الذى تربطه بأعضائها صداقة- عاكفاً على صياغة شعرية أخرى تحتشد بالإحالات المعرفية الكثيفة ، شديدة الإفراط

فى مزج الثقافات العالمية فى مجرى تجربته ،اقتناعا بوحدة (المعرفة) الإنسانية لا بوحدة (التجربة) الإنسانية ،وبالتالى وقعت هذه التجربة فى فخاخ خبرتها المعرفية وفى آليات التثاقف ،حيث يبتدئ لويس نصه :(الحب فى سان لازار) (٣٥)هكذا:

«فى محطة فكتوريا جلست وبيدى مغزل
وكان المغزل مغزل أوديسيوس
عفواً إذا اختلفنا أيها القارئ
فقد رأيتهم ، رأيتهم سكان الأرجو ، وجلهم من النساء
ارتدين البنطلونات ولبسن أحذية كاوتشوك »(٣٦)

لقد تركت هذه الشعرية حركة التاريخ وظلال المكان والاستجابة الآلية لتيار الشعور ، لتؤسس لشعرية (الثقافة الإنسانية المركزية) . ونظراً لتكدس أشتات المعرفة واختراقها المتعدد لدى النص كان على الشاعر أن يذيل -هذا النص وحده- بما يربو على الثلاثين هامشاً ، وقد أدى هذا الإفراط فى الإحالات إلى تشتيت مركزية التجربة الإنسانية فى أقطار التثاقف:

«بوزيدون . ايا من ترسل الملاّح إلى زوجه وبنيه كلمااكتمل
القمر وجذب المياه .هااكتمل القمر وارتفع الحبب الأبيض إلى
نحور الصخور والأرجو لما تزل وراء الأفق
لقد نفذما معى من الصوف . وبنيلوب لم تبسط بعد الشراع.
أواه!!
لقد نفذ ما معى من الصبر فكسرت مغزلى والقيته إلى أسماك المانش
لكن بنيلوب جاءت أخيراً. أواه مرة أخرى
ليتنى لم أحطم مغزلى ولم ألقه إلى أسماك المانش
إنها بنيلوب .أقسم إنها بنيلوب . عرفتها إذ صدقّتنى عندما
قصصت عليها حكاية المغزل ولم تطلب إلى أن أعود إلى أسماك
المانش أجادلها فى استرداد المغزل »(٣٧).

وهذا الانفتاح المطلق على المعرفة الإنسانية المتنوعة يؤكد انتماء الشاعر إلى تجربة الشاعر الانجليزى ت. س.إليوت (١٨٨٨- ١٩٦٥) ،فى قصيدته: (الأرض الخراب) : ١٩٢٢ ،التى حفلت بالإحالات والإشارات وإدخال لغات أخرى على لغة النص ،وهو ما فرض على إليوت إلحاق النص بملاحظات جسيمة تشير إلى مصادر الاقتباسات ،فها هو لويس عوض يكتب فى نصه المذكور:

«لأنى سمعت مارك انطونيوس يقول:
theres beggary in the love that canbe reckond.
وفى سان لازار نزلنا
وحمل دون جوان حقيبة مريم المجدلية
وفى سان لازار نسيت مريم المجدلية ما حدث لها فى حوارى
أورشليم
نسيت أن المسيح رجم راجميها بكلام من سجيل.
كما نسى سان لازار أكفانه فى مخزن المحطة وسار معنا
ليشترى أم الغلول وقدحاً من الوكونياك »(٣٨).

المغامرة الشعرية لبدر الديب(١٩٢٦) فى (كتاب حرف ال« ح »)

فى أواخر الأربعينيات شرع بدر الديب فى كتابة نصوص (كتاب حرف« الح») طامحاً إلى إنجاز كتابة شعرية حرة خارج الأطر المهيمنة . وبعد مرور أربعة عقود كاملة تأمل بدر الديب هذه التجربة -التى كان قد نشر بعضها فى مجلة (البشير) (٣٩) -راصداً إياها فى خضم الظروف التى أحاطت بها، موضحاً أنها : «كلام كتب عام ١٩٤٨ ، كتبه شاب فى الثانية والعشرين من عمره، والشاب مصرى عربى أفريقى تحيطه فواجع حضارة القرن دون أن تكون له حماية إلا من إنسانيته المجردة ، ومن قدرته الفردية على معاودة تجربة الخلق الكونى ليفهم ويعرف .وقد أحس الشاب حينذاك أنه يرفض التاريخ المكتوب والذى يصنع آنذاك وأدرك أن قوالب التعبير تعمية وأن طرق المعرفة غير مفضية إلى الحقيقة»(٤٠) وانطلاقا من هذا الوعى رأى أن خير طريق هو أن يتقصى الطريق إلى المعرفة بحواسه وبفورات تخييله وتضورات جسده المتوقد بالمعرفة الطليعية ، وبهذا جسدت هذه التجربة ولاءها الكامل لحركة الذات المبدعة ، نازعة « الغوص الباطن ، هذا الاستبطان من أجل الإبداع المعرفى والإبداع الأدبى ، هذا الاجتهاد المغامر للخروج عن المألوف السائد »(٤١).

والجدير بالذكر هنا أن الحضور الذاتى لا يتمثل فى صورة وعى رومانسى بسيط، بل يتبدى فى حركة وعى حداثى مركب . وبهذا الحضور الذاتى الحداثى استطاعت الذات الشاعرة أن تستحوذ على جنبات الفضاء النصى مشكلة حركتها الخاصة على المشهد بحيث لم يعد «وجود الشئ سوى الوعى الإنسانى ، يبنى دائما ، يعدل ، يعيد بناء عوالم جديدة »(٤٢).

«فى غير أوقات الراحة والهدوء كنت أتدلى مشنوقاً من سطح غرفتى

كان العالم تحتى دائراً يتحرك فى خطوطه وكنت أرقبه من عل

لسانى بارز وأحداقى جاحظة

أنا المتحرك الراقص فى جيئة.. فى روحة

أنا الساعة الداقة،

أنا وقت العالم الصاخب المضطرب من تحتى

خطوة لليسار وواحدة لليمين

وأخرى لليسار وثالثة لليمين

ياللتوتر الرتيب

ياحركتى الضائعة المعلقة .لقد أضعت أرضى وأبعادى وأنا أحيا وحدى

وحدى فى الهشيم الأسود الباهت فى النار المشبوبة فى الحصيد

يابعد أبعادى ، يافجيعتى فى الحركة

يا فراغ الرقصة المشدودة المتشنجة »(٤٣)

وهكذا «كان التحرر من قوالب الكتابة الثابتة ..هو التبدى الشكلى أو الظاهرى للتحرر من قوالب التفكير الجامدة(٤٤) »حيث برز فى هذه التجربة هاجس العودة إلى المعرفة الذاتية الحسية والمعرفة الحدسية ، انطلاقا من خبرة الجسد ، ومن الوعى المتشظى المتشبث« بالمرئى والمحسوس من ناحية ، وبجمحات الخيال من ناحية أخرى(٤٥) وبرزت الكثافة والتركيز

والتفاعلات النصية مع نصوص أخرى تلتحم بها، ويس من العسير أن نلحظ مناخات رامبو سارية فى أفق هذه الشعرية ، وبهذا الوعى الإشكالى المركب جسدت هذه التجربة شقا للأفق الرومانسى الذى هيمن على المشهد الإبداعى للشعر المنثور ، بوعيها الحداثى التركيبى وخبرتها المعرفية والعرفانية وجيشانها الإيقاعى المتدفق الموار ، سابقة بذلك- بعشرة أعوام كاملة -ما سيطرحه يوسف الخال فى برنامجه الطليعى عن« مستقبل الشعر فى لبنان » - فى ربيع ١٩٥٧- وهو البرنامج «الذى ألحت مبادئه على التعبير عن التجربة الحياتية كما يعيها الشاعر بجميع كيانه واستخدام الصورة الحية وما يتبعها من تداع نفسى يتحدى المنطق ويحطم القوالب التقليدية واستبدال التعابير والمفردات الجديدة المستمدة من صميم التجربة وحياة الشعب بالتعابير والمفردات القديمة التى استنفدت حيويتها ، وتطوير الإيقاع الشعرى العربى وصقله على ضوء المضامين الجديدة التى لا تترك للأوزان التقليدية أية قداسة ، يضاف إلى ذلك وعى التراث الروحى / العقلى العربى وفهمه على حقيقته دون خوف أو تردد ، والغوص إلى أعماق التراث الروحى / العقلى الأوربى ، والتفاعل معه فى موازاة الإفادة من التجارب الشعرية التى حققها أدباء العالم »(٤٦).

كما ستتجسد فى (كتاب حرف ال« ح ») تقنيات شعرية ستظهر بعد اثنى عشر عاماً بكثافة لدى أنسى الحاج (مواليد ١٩٣٧) فى عمله الأول(لن) : ١٩٦ ،حيث الاعتماد على إقامة خلخلة فى بنية السرد الشعرى بتداخل الجمل فى العبارة مما يشكل بتراً فى علاقات التراتب العبارى وتكرار بعض الصيغ أو الكلمات فى تدفق لغوى مشحون بالإيقاع الحاد والنبرة المتوترة الصاخبة . يصبح النص بهذا الشكل : ساحة هادرة بانفجارات غنائية موصولة أشبه بهذيان مبتور الجمل ، يخلط الكلام، ويسوق شظايا كحمم متوالية.

وإذا أمكننا -فى أقل تقدير- ردّ هذه التقنيات إلى آليات الشعر الحداثى الفرنسى وبخاصة رامبو(١٨٥٤-١٨٩١) فى : (فصل فى الجحيم) - دون أن نطرح احتمال اطلاع أنسى على كتابة بدر الديب - فستكون الريادة العربية لقصيدة العبارة ذات البتور والشظايا فى مجال ما يسمى ب« قصيدة النثر » من حق بدر الديب لا أنسى ، برغم كل صراخ أنسى وحججه (المستعارة) فى مقدمة (لن).

وبهذا جسدت تجربة(كتاب حرف ال« ح ») قفزة فى المشهد الآتى.

لا، لم تعد بعد

لا لم تعد بعد تلك التى أنتظرها . انتظرتها الليل كله .كان الليل الطويل ينبسط على روحى فأحسه متعمقا أصيلا كأنه لا يطول.

كنت أنتظر و أنتظر وليس أمامى إلا الليل، إلا اللحظة القادمة منه ، منه هو .كان الليل انتظارى . ولكن كنت أنتظركانت النجوم الوافرة تترامى على عيونى فأحسسها بداخلى المتوحد لا تضئ ولا تبرق ، أحسها فى داخلى توحداً وبابا لسرب طويل طويل كله ظلمه. .

ليست الظلمة قصدى ولكنها نصيبى .

أنا أفتح يدى على عدم، أفتحهما فأحسهما نجوما بعيدة ، أحسهما باباً وراءهمامسرب.

أنا أستحيل ظلمة وانتظارى المتوفر. ليل . ليل ليل ليل ليل فى الدائرة ، ليل فى النجم ليل فى روحى الدائرة الوامضة.

أنا أتحرك أتحرك فى ظلمتى ، أتحرك بوميضى الخافت . ولكنى أتحرك أتحرك فى دائرة دائرة ،تتحرك لا أمام ولكن طول

طول مترام من مسرب

حريتى المسلوبة تبتلعها الظلمة كأنها أمل

كأنها هى(٤٧).

وقد أرجع محمود أمين العالم أهمية تجربة حرف ال« ح » إلى قيمتين أساسيتين تؤكدان على حداثتها، وتتمثل الأولى فى« تجاوزه وتخطيه للنهج البلاغى السردى القديم سواء فى البنية الشعرية أو القصصية أو المسرحية ،فحرف ال« ح » فى الحقيقة بنية شعرية تجمع داخلها بين الأجناس الأدبية الثلاثة .. بنية حرف ال« ح » برغم استفادتها العميقة والفنية من الثقافة الغربية فى أرقى مستوياتها وخاصة كتابات كافكا وكير كجارد إلاّ إنها تنبع من الثقافة العربية فى أرقى مستوياتها الأسلوبية والبلاغية وتتجاوزها وتخرج عليها من داخلها ، ويتمثل هذا التجاوز فى السمات الأسلوبية والبنائية التالية : سيادة الاستبدال والتداخل الاستعارى والمجازى والخروج على منطقية السرد وتعاقبيته ، وبروز الوثبات المفاجئة المتعارضة المتناقضة، وسيادة منطق الوجدان تخلصا من المنطق الاستدلالى الاستخلاصى إلى جانب صدور الأوصاف من أعماق الظواهر والأحداث ومن وظيفتها الفاعلة المؤثرة لا من خطوطها ومظاهرها الخارجية، فضلا عن بروز بنية تبشيرية رسولية ذات إيقاع سحرى مأسوى جاد . وتتحقق هذه السمات فى وحدة تعبيرية على درجة عالية من الاتساق الخاص المميز .أما القيمة الثانية لحرف ال« ح » فهى هذا الفنى الوجدانى والعرفانى والمعرفى الذى تحتشد وتزخر به الخبرة الحية الحارة لمقطوعات حرف ال« ح »(٤٨).

ويتفق إدوار الخراط مع محمود أمين العالم فى الرأى حول عمق انتماء بدر الديب إلى التراث العربى وإلى التراث الغربى على السواء . وهو« انتماء حىّ متجدد مدرك وعارف لذاته،وعينه على المستقبل مهما ضربت جذوره فى كتلة الماضى.

«ولذلك فإن تقنيات الكتابة عند بدر الديب تتراوح من أساليب النجوى إلى التقرير، ومن السرد القصصى إلى التحليل الشعرى ،ومن المفارقة والسخرية إلى التناص اللفظى والتاريخى ،ومن المقطوعات القصار إلى المطولات المسهبة »(٤٩).

وهكذا تتواشج فى البنية الشعرية لحرف ال« ح » عدّة فواعل أهمها : الاستفادة من منجزات الحداثة الغربية، بخاصة لدى رامبو وكافكا وكيركجارد وهولدرلين ، بجانب استثمار إمكانات أساليب السرد العربى الأصيلة ، ومزجها بأجواء وآليات (العهد القديم).

توفيق الحكيم (١٨٩٨-١٩٨٧)

ومغامرة سيريالية مبكرة فى الشعرية العربية

في الفترة ما بين (١٩٢٦-١٩٢٨) أنجز توفيق الحكيم مجموعة من(القصائد النثرية) ، في باريس ،على مقربة من الحدث السيريالي الذى كان أندريه بريتون قد أصدر بيانه سنة ١٩٢٤ ، وقد أهمل الحكيم هذه النصوص الشعرية قرابة الأربعين عاماً ففقد منها ما فقد ، وكان قد أشار إليها مرتين: مرة في ثنايا كتابه(زهرة العمر) ١٩٤٣ ، ومرة في مقدمة مسرحيته :(يا طالع الشجرة) ١٩٦٢ ، وأوضح في مقدمته لهذه(القصائد) أنه كان واقعا تحت تأثير الفن الجديد في السنوات العشرين(من القرن العشرين) فأغراه هذا بكتابة قصائد نثرية من هذا النوع وسنجد أن الحكيم- الذى ظلّ الفيلسوف فيه يناطح الفنان طيلة عمره ، يركز- هنا- على جوانية (التجربة) لا على استخلاصات (الذهن) ويشدد على(الشكل الخفى) الذى يجعل «التصوير مجرد بقع لونية ، والنحت بقع كتلية، والموسيقى بقع صوتية ،والشعر بقع لفظية .. ونتج عن ذلك نوع من الفن يتصل مباشرة بالعين أو بالأذن دون أن يمرّ بالعقل(٥١).

واعتمد الحكيم في هذه التجربة على طاقة (الحلم) وعلى لغة تصويرية تنزع إلى بساطة التعبير ، وامتداد الصورة والاحتفاء بالقافية:

«تنفس صبح من أنوف خيول
تركض لاهثة في وهاد نفسى
أسمع في أعماقي الصهيل
امنعوها من اللحاق بأمسى
إنها في غيوم تمرق
تتساقط من سنابكها شهب تبرق
وتغرق في عيون سود
غريبة النظرات لنساء عاريات
يسعلن ويضحكن في سوق النهود(٥٢)

ستنتسب هذه القصائد بوضوح إلى أفق الشعرية السريالية التي تشدد على قيمة الخلق التلقائي الأوتوماتيكي الذى يتخطى مرائي الواقع المنظور إلى مرائي الواقع المحجوب سعياً للقبض على الحقيقة الباطنية المحجوبة . وطمعاً في اللحظة المنظورة الشائهة ، وستعكس هذه النصوص الشعرية امتزاج عدة عناصر معاً وهي: سطوة العزلة(ذات التاريخ الرومانسى المثالى) -ورؤى الخراب- آليات السيريالية -ذاتية الحكيم الأسيانة.

ومن المشاكل الأساسية في بعض نصوص هذه المجموعة أن الحكيم ينطلق فيها من رؤيا كاملة وسابقة على الفعل الشعرى ، ليصبح الفعل الشعرى مجرد(وصف) للتجربة لا (كشف) ،حيث لم ينطلق من الإيقاع ومن التشكيل اللغوى إلا نادراً ، وبالتالى وقعت بعض الجمل الشعرية في(النثرية) ،وفقدت حراراتها وتوترها الشعرى . الحكيم مضى من وجهة عكسية ، فبدلاً من أن يذهب من التعبير إلى الفكرة ، ذهب من الفكرة إلى التعبير (٥٥) ،وهو ما نتج عنه إشعارنا بانطفاء (التجربة) .

خاتمة

لقد شكلت هذه التجارب الشعرية الطليعية التي عايناها جزراً مستقلة في خارطة الشعرية العربية ،واستطاعت -في مساحتها المحدودة- أن تحافظ على سمتها الخاص، وأن تتحصن ضد التماهى في آليات الشعرية العربية التليدة ، وقد رأينا ذلك، في أعمال شعراء جماعة الفن والحرية- التي

هيمن عليها وعى حداثى طليعى مركب أسس مشاهده الخاصة بذاتياته الخاصة، متفاعلا مع المنطق العام للشعرية السريالية ، فهى أعمال ذات نزوع عالمى ، برزت فيها أهمية إطلاق المخيلة بكل حريتها، كما برزت فيها فاعلية تفجير الإمكانيات المضمرة فى اللغة بإقامة علاقات جديدة بين الكلمات ،كما برز فيها ضبط حركة التجربة من التدفق الوجدانى السيال ،بحيث لم يعد الفعل الشعرى تقيؤا للحالة الشعرية ، وأصبح النص الشعرى فضاء لعالم من الصور الطازجة المستحدثة المتنامية.

وعلى مقربة من هذه الجماعة جنح لويس عوض إلى شعرية حداثية أخرى أرسى ملامحها الشاعر الإنجليزى ت. س إليوت بقصيدته(الأرض الخراب) ،وهى تعتمد على احتشاد النص الشعرى بالرموز والارشادات والإحالات والاقتباسات والتضمينات واستخدام اللغات المختلفة فى النص، مما يجعل الشاعر مضطراً لأن يلحق بالنص الشعرى قائمة بمصادر الإحالات والاقتباسات المتعددة.

أما بدر الديب فقد أنجز(كتاب حرف ال«ح ») الذى لم ينشره فى كتاب إلا بعد أربعة عقود كاملة،حينما ستهيمن على المشهد الشعرى توجهات لكتابة الشعر بالنثر ، وبهذا سيعاد وضعه فى التاريخ الشعرى الحداثى كأحد المنجزات المؤسسة المهمشة.

وكان لابد لنا أن نستدعى تجربة توفيق الحكيم الشعرية ، التى ظل يدخرها- كما فعل بدر الديب من بعده- عدة عقود، وهى التجربة التى تسبق -تاريخيا- هذه التجارب وتتسق معها فى نزوعها الحداثى .غير أننا -بالقياس إلى تجربة جورج ورفاقه- سنجد أن قصيدة الحكيم أدنى تركيباً وتكثيفاً ومغامرة فى اللغة ، والواقع أن أهميتها التاريخية تعلو على أهميتها الفنية.

وقد أكدت هذه التجارب -مجتمعة- على انحيازها لمنجزات الشعرية الغربية الطليعية -وبخاصة: السريالية فى فرنسا- غير أن المؤكد أنها لم تتسق مع مثيلاتها الغربية سوى فى الأطر العامة لإنتاج الشعرية ، وكان الطموح الأساسى العام لهذه التجارب جميعا هو تأسيس خطاب شعرى كامل الأبعاد، لايتواشج فى أى بعد من أبعاده مع نماذج الشعرية- العربية بأنساقها الموروثة وآلياتها الضالعة فى تأطير التجارب الجامحة وتحجيمها.

هوامش:

(١) تحديداً ، في يوم التاسع من يناير سنة ١٩٣٩.

(٢) عن: عصام محفوظ- السوريالية وتفاعلاتها العربية- المؤسسة العربية للدراسات والنشر- ١٩٨٧ -ص:٤٩.

(٣) أنور كامل (١٩١٣-١٩٩١) ،تعلم في الجامعة الأمريكية بالقاهرة، ونشر كتابه (الكتاب المنبوذ) سنة١٩٣٦ ،وفي ديسمبر ١٩٣٨ وقع ووزع بيان «يحيا الفن المنحط» ،وفي العام التالي أسس مجلة(التطور) المعبرة عن جماعة (الفن والحرية) وصدر عددها الأول في يناير ١٩٤٠ ،وفي نهاية ذلك العام أسس ، أيضا ،جماعة(الخبز والحرية) ،ومن إصداراته :(الصهيونية)١٩٤٤ ،(لا طبقات) ١٩٤٥.

(٤)جان برتلمي -بحث في علم الجمال- ترجمة : د. أنور عبد العزيز - دار نهضة مصر- د. ت- ص: ٢٩٩.

(٥) السابق - ص ٣٠٢.

(٦) السابق: ص٢٨٩.

(٧) سمير غريب -السيريالية في مصر - الهيئة المصرية العامة للكتاب- ١٩٨٦ - ص:٥٠.

(٨) عصام محفوظ -السوريالية وتفاعلاتها العربية -ص :٥٠ ، وهذا ما أكد عليه، أيضا، د.شكري محمد عياد في كتابه : المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين -عالم المعرفة -الكويت - سبتمبر١٩٩٣.

(٩) سوزان بيرنار- قصيدة النثر- ترجمة : زهير مجيد مغامس -الهيئة العامة لقصور الثقافة- ط٢- ديسمبر ١٩٩٦-ص :١٧٣.

(١٠)السابق - ص :٢١٠.

(١١) السابق -ص ٢١٠.

(١٢) عن : السوريالية وتفاعلاتها العربية -ص٥١ ،والمدهش أن الدكتور محمود البسيوني يرجع نشأة فكرة الدادية- لدى روادها -إلى مصر ،« ففي عام ١٩١٥ لجأ بعض الفنانين إلى العيش في زيورخ باعتبارها مدينة حيادية ،جاء إليها تريستان تزارا ومارسيل جانكو من رومانيا ، وهانز آرب من فرنسا ، وريتشارد هو يلنبك من ألمانيا ،وفي أحد لقاءاتهم العابرة في القاهرة نبعت لديهم فكرة تنظيم كباريه عالمي للترفيه»: د. محمود البسيوني- الفن في القرن العشرين: من التأثيرية حتى فن العامة -دار المعارف -١٩٨٣- ص:٩٥.

(١٣) الدليل على ذلك أن جورج حنين (القبطي) تزوج إقبال حامد العلايلي (المسلمة) حفيدة الشاعر أحمد شوقي وابنة وكيل مجلس النواب.

(١٤)سمير غريب -السيريالية في مصر-ط٢- الهيئة المصرية العامة للكتاب - ١٩٩٨ ص: ٢٤٨. والكلام لأنور كامل.

(١٥) سام كنتروفتش ، بولندي الأصل ،ولد وتربى وعاش في مصر، وسافر إلى باريس وحصل على أعلى الدرجات في الرياضة البحتة ، وحينما عاد إلى مصر ، رفضت الجامعة المصرية أن يعمل بها، فعاش من عمله ، معلماً للأطفال اللغة الفرنسية ، ثم هاجر إلى فرنسا ، وظل بها حتى رحيله .(وردت هذه المعلومات في كلام أنور كامل الذي كان زميلاً له في الجامعة الأمريكية ونشر له (الشعر) في(التطور) . راجع :

السيريالية فى مصر- ط٢-١٩٩٨ -ص ص: ٢٤٨/٢٤٩).

(١٦) مجلة (الكتابة الأخرى) -العدد الثالث- ديسمبر ١٩٩٢ – ص: ٧٨.

(١٧)منها : (لامبررات الوجود) باريس ١٩٣٨- (من هو السيد أراجون)؟(القاهرة ١٩٤٥ - (المتنافر) القاهرة ١٩٤٩- (الصورتان) القاهرة ١٩٥٣ -(العتبة المحرمة) باريس ١٩٥٦-(الاشارة الأكثر غموضاً) جنيف ١٩٧٧- (قوة التحية) جنيف ١٩٧٨.

(١٨)عن: كامل زهيرى .فى كتاب : الهجرة المستحيلة -لسمير غريب-الهيئة المصرية العامة للكتاب -١٩٩٩ -ص :٣٤.

(١٩)السيريالية فى مصر -ط١-١٩٨٦ - ص:١٥.

(٢٠) السابق -ص١٩

(٢١) السابق ص٧٧.

(٢٢)السابق ص:١٤٢.

(٢٣)السابق ص:١٤٢.

(٢٤) بحث فى علم الجمال ص٢٨٦.

(٢٥) عن: السوريالية وتفاعلاتها العربية- ص :٥١.

(٢٦) مجلة(التطور) -العدد الثانى - فبراير ١٩٤٠ -ص :٥٠.

(٢٧) جورج حنين (١٩١٤-١٩٧٣) ،ولد فى ٢٠ نوفمبر ١٩١٤ من أب دبلوماسى قبطي هو صادق حنين باشا ،وأم إيطالية ، تعلّم اللغة العربية فى مدريد ، ودرس فى روما وباريس ،حيث حصل على ثلاث شهادات من السربون فى القانون والأدب والتاريخ، وكتب أغلب أشعاره بالفرنسية ،وهو الذى أصدر بيان السيريالية المصرية سنة١٩٣٨ فى القاهرة ، وترك مصر نهائيا سنة ١٩٦٠ إلى أثينا ثم روما ثم إلى باريس ، ومات فى ليل ١٧/١٨ يوليو ١٩٧٣ ،بعد سنوات من الصراع مع مرض سرطان الرئة ، ودفنته زوجته فى القاهرة منفذة وصيته بأن لا يدفن في مقابر المسيحيين أو المسلمين احتراما لعلمانيته . راجع :(السيريالية فى مصر(-ط١ص: ٣٨،(الهجرة المستحيلة) ص٢٤٨ ، (الكتابة الأخرى) العدد(٣) -١٩٩٢ ص: ٧٨.

(٢٨) ديوان صالح الشرنوبى -تحقيق : د. عبد الحى دياب- دار الكاتب العربى بالقاهرة- د. ت -ص ص٥٦٧.

(٢٩) راجع : جورج حنين -(من الحلم إلى المزاح الأسود) -مجلة (التطور) مارس ١٩٤٠ -ص٢٨.

(٣٠)التطور -العدد الثالث -مارس ١٩٤٠ -ص٥٢.

(٣١) السابق -ص٤٩.

(٣٢) كامل زهيرى ، الصحافى المعروف الان ، كان أحد أبرز شعراء السريالية المصرية ،وللأسف فقدت جميع أشعاره ، ولم يبق منها ، لديه ، شئ ، وقد ذكر زميله الرسام سمير رافع- المقيم فى باريس منذ يوليو ١٩٦٩ حتى الآن- أن زهيرى «كشاعر وسريالى كان أعمق الشعراء السرياليين المصريين ، وقد أدت به السيريالية إلى حد بعيد، حيث كاد يصاب بالجنون ، أقول فعلا بالجنون . وكنا نذهب إلى زيارته فى الفراش فى منزله مع عائلته فى حى «القلعة» راجع : سمير غريب- (الهجرة المستحيلة) ص-:٣٦ . ٣٧.

(٣٣) عن غصام محفوظ -السوريالية وتفاعلاتها العربية -ص٥١.

(٣٤)بحث فى علم الجمال -ص:٢٦٩.

(٣٥) لويس عـــوض -بلوتولاند- ط٢- الهيئة المصرية العامة للكتاب -١٩٨٩ .والنص مؤرخ ب(٢٦ فبراير ١٩٤٠) وموجود فى (بلوتولاند) بين صفحتى :٥٧ /٦٩.

(٣٦) السابق -٥٧.

(٣٧)السابق ص-:٦٠.

(٣٨) السابق -ص:٦٦.

(٣٩)صدر منها أربعة أعداد فى سنة١٩٤٨ ، ثم توقفت ،وقد نشرت أقاصيص وأشعار وكتابات نقدية لبدر الديب ويوسف الشارونى وعباس أحمد ومحود أمين العالم وغيرهم.

(٤٠)بدر الديب- كتاب حرف«ال ح» -دار المستقبل العربى-١٩٨٨ -المقدمة ص:٩.. وكان بدر الديب قد أنجز هذا الكتاب وهو فى الثانية والعشرين من عمره :(١٩٤٨) ،ونشر بعضه فى مجلة (البشير) وظل معزوماً في دائرة محددة من أصدقائه حتى نشر فى كتاب(١٩٨٨) . وقد رأس بدر الديب تحرير صحيفة (المساء) ،كما قام بالتدريس فى جامعة كولومبيا .ومن أعماله الأدبية : رواية (أوراق زمردة أيوب) والمجموعة القصصية (حديث شخصى) ومجموعات منجزة على نحو(الشعر) و(النثر) منها: (السين والطلسم) و(تلال من الغروب) (والمستحيل والقيمة) ، كذلك ترجم عن شكسبير وتشيكوف وكوفمان وساروبان ، بالاضافة إلى إشرافه على تحقيق وإعادة طبع بعض نخائر التراث العربى ومنها:(خطط المقريزى) و(طبقات ابن سعد).

(٤١) محمود أمين العالم-كتاب حرف« الح» لبدر الديب -مجلة(أدب ونقد) -يوليو ١٩٨٩-العدد ٤٨ -ص ١٢١.

(٤٢) إرفنج هاو- فكرة الحديث ى الأدب والفنون - ترجمة : د. جابر عصفور -مجلة (إبداع مايو ١٩٨٤- العدد الخامس / السنة الثانية- ص ٢٨ .

٤٣- من نص : (القمر المقتول) مؤرخ بتاريخ (١٩٤٧/١٢/١٩٠) كتاب حرف ال« ح » -ص٢٤.

٤٤- صبرى حافظ - كتاب حرف ال« ح » وفجر المغامرة التجريبية مجلة إبداع- يوليه ١٩٨٩ -العدد السابع / السنة السابعة -ص٨.

(٤٥) السابق -ص٨.

(٤٦) د. جابر عصفور -مقدمة ديوان «حزن فى ضوء القمر» لمحمد الماغوط -طبعة الهيئة العامة لقصور الثقافة -١٩٩٨ ص.١٠.

(٤٧) كتاب حرف ال« ح » -ص ص: ٢١-٢٣.

(٤٨) محمود أمين العالم- سابق ص ص :١٢٣- ١٢٤.

(٤٩) إدوار الخراط- الكتابة عبر النوعية - دار شرقيات -ط١-١٩٩٤ -ص٣٤.

(٥٠) كتاب حرف« ال ح » ص:٢٧.

(٥١) توفيق الحكيم- رحلة الربيع والخريف -دار مصر للطباعة -د. ت ص١٤.

(٥٢) السابق -ص١٣.

(٥٣)السابق -ص٢٩.

(٥٤) السابق-ص٤٦.



رسالة

الفاجومى

حلمى سالم

الحب، الجفاء ، الحب. هذه الكلمات الثلاث - بالترتيب- يمكن أن تلخص مراحل علاقتى - أنا وبعض أبناء جيلى من شعراء الحداثة -بأحمد فؤاد نجم .

فى المرحلة الأولى(الحب:) كانت كلمات وأغانى الثنائى نجم وإمام عموداً رساسياً من أعمدة تكويننا الروحى والثقافى والسياسى ، فى ذلك النصف الأول المشتعل من السبعينيات المشتعلة ، حين« رجعوا التلامذة، يا عم حمزة ، للجد تانى » ،وحيث التوجه هو:« ياتجهزوا جيش الخلاص ، يا تقولوا ع العالم خلاص».

وفى المرحلة الثانية (الجفاء) : كانت «نداهة الحداثة » قد ندهتنا ، فلبيناها مستسلمين . ورأينا فى كل شعر تحريضى فجاجة ، وفى كل إبداع مباشر خطابة ،وفى كل غناء بسيط عجزاً عن الإلهام المركّب وهرباً من الفن الرفيع.

وفى المرحلة الثالثة، والأخيرة (الحب) : اتسعت رؤيتنا الواحدية الضيقة ، منذ النصف الثانى من الثمانينات ، لندرك أن الفن ليس له« «روشتة» واحدة وحيدة ، وأن الشعر عديد وكثير ، وأن قبول «الآخر» واجب جوهرى علينا، نحن المثقفين والمبدعين الديمقراطيين، قبل أن يكون واجبا على السلطة أو الخصوم الفاشيين، وأن ذلك كله لا يتعارض مع الحداثة الحقة ، التى هى «إيجاد الآخرين» لا « نفيهم» ،والتى هى« الإظهار » لا « الحجب».

حينئذ: اكتشفت نجم للمرة الثانية ، شاعرا وهب شعره (وعمره) للبسطاء والفقراء ، ونذر حلمه للعدل والحرية وكرامة المصرى والعربى . ومواطناً عاش فى السجن أكثر مما عاش خارجه ، وكان يستطيع أن يعيش سلطاناً ، إذا استثمر

موهبته وروحه النقدية فى أغانى «الكسب السريع».

أيها الفاجومى : وأنت على سرير المرض- عافاك الله- أود أن أعترف لك بأننى- على الرغم من حداثتى الجذرية المتجذرة - كنت دائما -وما زلت -أردد، بينى وبين نفسى -كلما أشجانى شجن من الشجون- أغنيتك الجميلة ، التى كان يزيدها صوت الشيخ إمام ولحنه شجناً وعذوبة

« مال يا قلبى العشق بينا
مال وخالى البال يلومنا
مال وقال للشوق يجيبنا
فى الليالى يقلّ نومنا
بين مسانا وبين صباحنا
نصحى والناس نعسانين
موعودين بالجرح يا احنا
والدوا للموعودين
ايه دا كله يا قلبى ايه ده
شوف طريق العقل واهدا
من هنا سكة ندامة
من هنا سكة ملامه
سكتين يالله السلامة
أمشى فين يا ناس قولوا لى
قيدوا شمعة ونوّرولى».

يا نجم : ستقهر المرض، مثلما قهرت السجن وغسيل المخ وذهب المعزّ ،



الديوان الصغير

كـــلام الــبــشــر

(مختارات من الشاعر الصينى: فنغ جيتساى)



ترجمة عن الصينية

د. محسن فرجانى

مقدمة

يقول الكاتب فنغ جيتساى : تمرق فى أذهاننا بين الحين والحين عبارات وكلمات حلوة، بعضها بقايا حوار ذكى مع واحد من الناس وبعضها الآخر انطباعات من قلب الحياة ، أو من قلب العالم الكبير حولنا ،منها ما هو شبيه بالشعر فى تركيبه ،ومنها ما لا يعدو كونه مجاهرة بلواعج الأسى ، ومع ذلك ، فلولا أن جرى القلم بتلك الخواطر ، لصارت إلى العدم ، واغتالها التذكار.

ولعلها كانت تلك الساعات المتأخرة من الليل، عندما اكتنفت الظلمة ملامح الوجود المادى للأشياء ، وتحررت طاقة الحياة، وانفتحت حدود عوالم ، وانعتق من إساره الزمان والمكان ، وأشرفت النفوس على كوامن تتجلى طاهرة نقية ، وإذا محادثى لا يعود هو ذاك الفرد المفرد بين الخلائق ، بل يتحول إلى كيان من البشر ، من التاريخ ، من ملكوات سماوات قدسية ، وربما يكون انعكاسا لصوتى نفسه، ويغمرنى فجأة شعور رائع ، وتقع فى خاطرى معان عبقرية ، مشرقة ، قريبة الإدراك ، لم يزعمها عامد فكر، ولا اختلقها وحى إبداع ، وإنما هى انبثاق روح دفين ، تجلّى فتجسد.

الآن وأنا أجمع شتات هذه الأوراق ، وأرتب العبارات وأضعها بين دفتى كتاب ، أدرك أننى لو اتخذت من سجلات وقائع الحياة المباشرة معياراً أقيس به الأشياء ، لصار هذا المعيار نفسه مساويا لحقيقة الإبداع الروائى كله ،فالرواية كتابة مضاعفة ومكبّرة جدا للذات ولأنها تستعير الكثير من الحساسية الشعرية ، فهى لا تسمح أحيانا بإضافة ، ولو حرف واحد ، بغير داع . لذلك ،فأنا مدين بالشكر لكل من الشاعر الهندى الكبير« طاغور » ،والشاعر العربى «جبران خليل جبران» لأنهما ابتكرا تلك الطريقة الأدبية الفريدة التى اكتنزت الروح المبدع وحافظت عليه من الضياع ، ولم تترك مصيرها -مثل الفراشات الملونة -لعواصف ريح فوضوية تتقاذفها فتبدد كيانها.

وفى هذه المجموعة التى اتسمت محاولتى فيها بما يمكن تسميته بـ« شعر النثر » ، قمت بتجميع القطع الشعرية ، حسب متوالية رقمية ، بلغ مجموعها -١٠٤- وقد رسمت بنفسى تلك اللوحات الست الملونة ، المنشورة فى ثنايا الكتاب ،وليس هذا بالأمر الغريب ، فسيصادف القارئ قطعة أقول فيها إن« الصورة ما زالت حلم كتابة أدبية »

فنغ جيتساى

تيان جين

١٩٩٥-٧

-١-

انتفض..
من بين ثنايا الغيم
وكأنه بارق برق وانطلق
فليتك .. أغنيتى،
تمرقين عباب القلب السجين
ليتك من أسر تهربين،
إساراً وانعتق.

-٢-

كان موج بحر يعشق الشطآن
..يأتى ، ويتمّهل وينكسر
ويغضب فى بعض الأحيان
ويدّق الأبواب المغلقة
ثم يعود وينحسر مرة أخرى
حتى انهارت قدّام جحافله كل رمال الشطّ
وصارت من يومئذ..
حصباء مفرّقة زاهية الألوان

-٣-

نسمة الهواء التى،
من ثقب إبرة مرقتْ،
نظرت نفسها فى خيلاء،
وتصورت أنها أسعد حالاً،
من نسمة الهواء التى عبرت الوديان.

-٤-

لم تكن سوى كذبة بيضاء،
لكنها.. عندي كانت،
أطهر من حقيقة ساذجة بلهاء.

-٥-

ترى.. لمن كل أنهار الشقاء والأمل.
تلك السابحة عند الجذور ؟!.
قالوا..
لأجل تيجان النوّار الباسم،
فوق هامات الشجر.

-٦-

لم يمتلئ كتاب بالأخطاء،
مثل سجلّ التاريخ،
ولم يتسّربل رداء بالأسرار،
مثل عباءة الزمان.

-٧-

لوىَ عُنقه،
وسار الربيعُ،
بعنفوان الشباب،
ولم يكترث بصيفٍ أو شتاء،
لكن خريفا أقبل،
ورآه
ودعًا من قلبه أن يهْرِم ويبليه الفناء،

-٨-

كل مكان حللَت به،
تعَطّر من عبير أنفاسك،
بمقدمك..
تصدحُ أعذب أنغام
وإذا ما أن الترحال،
صَحبتْك تراتيل صلاة نورانية.

-٩-

كمْ من أسرار
تحت الليل،
تجلّت في ضوء القمر الساهر.

-١٠-

ليس إلا بعد الرحيل
بعد مائة سنة .. ربما..
تلقاك ،حينئذ ، روحى الهائمة
فنخلدُ إلى السعادة،
ويصير السلام كلمة باقية .. ربما.

-١١-

نظرت ، وتهيأ لى
أن سحابات الفجر البيضاء
تتسحّب هاربة..
من أسر البرق الخاطف
وأن شعاع الشمس
يطارد ظل الأسماك
المتقافزة على سطح الموج.

-١٢-

ترى.. لو كان لعصفور حبيس
قفص أوسع قليلاً
ترى.. أكان ينعم ببعض الحرية؟!
أم كان يجرّب مساحة أكبر
من أسرّ السجّان؟!.

-١٣-

مثل الخنوع فى القلب،
إذا ذلّ وهان،
كمثل الجباه الصلبة،
إذا أدمنت الركوع.

-١٤-

النفس التى أسرتها،
والقلب الذى عزفت على أوتاره الدفينة
ردّ فى مسمعك الصدّى،
ففاضى قلبك راحة،
وعلى الروح السكّينة.

-١٥-

الزهرات التى ذابت شوقاً،
كانت تحلم بجناحين،
وفضاء سماوات،
وأن تفتح عينيها ذات صباح
فتصير مثل فراشات..
وأغرب ما فى الأمر،
أن الشوق النائم فى جفن فراشات الدنيا،



كان يرفّ ، ويحلم بنهار يأتى،
فتصبح كل فراشة..
.. بجناحين،
مثل ورقة فى خدّ الوردْ.

-١٦-

الاسم .. علامة
الرمز الحيّ،
الاسم .. الإنسان
الاسم .. الصورة،
وظل الألوان،
والظل.. لا يمكن أبداً
أن يصبح أعظم من حجم البنيان.

-١٧-

مثل الصفحة المسطورة،
وكأن الدنيا لوحة أزرار..
خزينة أسرار مغلقة،
فى كل ركن خفايا،
ولكل خبيئة .. قصة حياة.

-١٨-

تعاريج الموج على خدّ النهر،
لوحة أبدية،
لكنهاأبداً .. لا تتكررّ،
بالتفاصيل الدقيقة ذاتها،
..فى كل مرة.

-١٩-

عما قليل..

تأتى شمس مغارب،

تتمَهل..

وتلملم..

نثرات الوهج الذهبى،

الشارد بين أخاديد السهل،

ريثما..

تلقى من سلّتها،

بقايا الغيم الكالح،

نتفاً من شال أبيض متهرئ

يتوارى خجلاً

خلف شجيرات الوادى الهارب من وجه الشمس

-٢٠-

مررت، ورأيت.

قناع الوجه الإنسىّ الزائف،

وفزعت ، كدت أموت،

بل إن..

الشيطان نفسه،

أمام بشاعة المنظر،

هلك من الرعب.

-٢١-

لا يدنو إلا بعيد..

ولا يجرّب البعد إلا من اقترب.

-٢٢-

قالت شمس شتائية للأرض:

« لا عليك لو انطفأ الجمر،

واستبدَّ قلب من جليد،

فقد خبأت لأجلك،

خزائن من نور مصفى.

-٢٣-

قال المتأمل:

« أرى رؤوس الجبال موجاً..

راسياً، قدَّ من حجر،

وأرى الموج السابح بين الشطآن

كثبان تلال ناتئة..

خفاقة..

تتجلى ساعية،

من الشطِّ، إلى البرِّ.

-٢٤-

الحكمة..

ركن مهمل في بنيان النصر.

الحكمة .. تجربة مرة..

كثيراً ما يصنعها الأسى،

تجربة فرائس..

وقعت في حبائل صيد،

تقول : « الآمال الحلوة،

غواية .. محوطة بمهالك »

-٢٥-

العزلة ستار من وحشة،
ستار شفاف أحياناً،
يطلّ بعين كالحة،
الوحدة غير العزلة،
الوحدة جدار صخرى
جدار إذا ما انشق عن كوة ضئيلة
تجلّت للرائى..
سماء مظلمة.. أو
سطح مصقول للمرآة

-٢٦-

و(مع ذلك)
......
قال واحد لحبيبته:
ليتنى فى عينك صورة أبدية،
والعشق القدر محتوم،
وقلبك لى..
أسوار العزلة .. والوحدة .. والسجان.

-٢٧-

فلك حياة،
فلك حافل بالبشر..
ولكل .. موطئ قدم، ورحلة ، وطوق نجاة
.. وساعة خوف .. وهلاك..
..وخطر.

-٢٨-

لم تعْجِزْ الأقدار عليلاً،
إنما أعيت..
يد العزّ الطائلة .. المتنفذة،
بألف ألف وسيلة.

-٢٩-

يهيّأ لى..
أن الصبر الماثل فى جوف الصمت.
رمز صمود..
.. أبداً .. ليس خنوعاً .. لكنه،
قبضة كف يائسة -أحياناً-
..على إبر الشوك..
قبضة كفّ مستترة ، تتربص
مثل الغدر..
تغزل من إبر السنّط
أشواقا للثأر..
وتقبع فى ركن .. للانتظار.

-٣٠-

وراء كل خديعة..
تجربة نكوص..
مرتدّة إلى ما أبعد من،
براءة الطفولة.

-٣١-

الشراع الذى،

ركدت به، فوق شطآن الملل الآسن،
كان يحلم بدفقة ريح.. مجنونة
تفرد القلع والصارى.

-٣٢-

الكلمات فى القصائد..
ليست سوق مجادلة منطقية،
ليست منهاج محاضرة لغوية،
الكلمات هنالك..
رسم شفاف جداً،
حرف متجرّد من غائلة القصد العمدْ.
حرف إن طالته قوانين التأويل الذهنية،
أحالته .. ركام ملفات مطّولة..
خائبة السرد.
. . . . .
الصورة المرسومة فى لوحة
أبلغ أحيانا من فن الشعر،
الصورة- ولو بالتأويل-
تبقى أروع من كل الكلمات.

-٣٣-

طائر البحر الذى..
شقّ فى الفضاء
نهيراً من ماء،
وجعل للموج أجنحة .. مُشرعة،
ذلك الطير نفسه،
قد صار الآن،

من كثرة التحليق،
ندفة فى جسد سحابة بيضاء،

-٣٤-

ليس جديراً أن يتكلم..
فى مسألة الحرية..
إلا حيتان شقت بالمعجزة
طريق الإفلات
من شبكة صيّاد.

-٣٥-

عندما تنقلب وعود السادة النبلاء
إلى أكاذيب ملفقة..
ينكتب ، بدعوى الحق،
.. تاريخ،
وتخطو البشرية
خطوة جديدة تماماً
نحو طريق مسربل بالغموض.

-٣٦-

هل كانت تلك حقائق؟.
.. عفواً..
بل كانت نجمات سابحة فى صفحة ليل..
نجمات..
- بحساب الفلك الضوئى-
قد هلكت منذ دهور،
والماثل فى عين الرائى..

ليس إلا أثر واهم .. من نور

-٣٧-

كمْ من رياح خريفية،
أخطأت التقدير..
كم بنيات حسنة،
حكت أسراراً غالية،
لشجيرات الغاب ذات الأوراق الذهبية،
وكم أيضا من أوراق ذهبية ذبلت،
لكثرة ما أفشت من أسرار.

-٣٨-

قطرات المطر الهاربة..
من ساحة غائمةسوداء،
القطرات المتوسلة..
بجديلة من نور
بالضوء الساهر خلف النافذة،
انشقت يائسة مثقلة
وانصبّت أنهار دموع،
على واجهة زجاجية ملساء.

-٣٩-

الكلمات المسطورة..
الكلمات .. الأكاذيب..
الكلمات انفاضحة .. عبثاً..
وحكايات ملفقة.،
ستبقى..
وثائق للتاريخ الحيّ
وشهادات فاضحة،
تلعن فى سرّ الوجدان الأزلىّ
..زيف الأقلام.

-٤٠-

كل وسادة ..

كيس منتفخ بالأحلام

كيس أوهام فضية..

كل وسادة..

جسر عاجىّ

صندوق وحشى،

تعويذة ليل مرصود،

.. تبعث فى الموتى .. حياة،

.. وتصنع للراقدين أجنحة .. وهمية.

تعريف بالشاعر

«فنغ جيتساى» : ولد فى مدينة تيانجين (شمال الصين) فى ١٩٤٢ م، وقد بدأ حياته مدرباً رياضيا لكرة السلة ، ثم تحل إلى هندسة الطباعة ، ثم أخيرا جداً إلى المجال الفنى ، حيث عمل لفترة أستاذاً للفنون الجميلة . بدأ إبداعه الأدبى أثناء الثورة الثقافية فى منتصف الستينيات ، ويعد «فنغ جيتساى» رائد اتجاه أدبى ظهر بقوة فى أول السبعينيات، أطلق عليه (أدب الآثار الستينية الدامية) ،وهو أكثر الكتاب الصينيين حظاً فى الانتشار على الساحة الأدبية والفنية ، لكثرة استلهام موضوعات أعماله الأدبية بواسطة السينما والتلفزيون ، تعددت مجالات إبداعه : من القصة إلى الرواية فالشعر ثم التصوير ، أهم أعماله- -فى الرواية- مجموعة بعنوان «زخارف على أعقاب السجائر» ، «المرأة الطويلة وزوجها القصير» «الضفائر السحرية».

وقد فازت روايته «شكراً .. للأبد» بجوائز أدبية دولية(فرنسا- السويد) وباعتباره مصوراً تشكيلياً، فقد أقيمت له عدة معارض فنية فى الصين ، ونشرت مختارات من لوحاته الفنية . وهو يشغل حاليا منصب رئيس إتحاد كتاب وفنانى الصين ، إلى جانب عمله بوصفه نائبا لرئيس اتحاد الكتاب الصينيين ، وقد زار القاهرة فى عام ١٩٩٦ بدعوة من السيد سعد الدين وهبه رئيس اتحاد الكتاب العرب فى ذلك الوقت.

مقال

محمود درويش: أوراد النوستالجيا

مؤمن سمير

بعيداً عن الأحكام القيمية المرهونة- حتماً- بوعى مطلقها ورؤاه وبنتاج تراكم هذه الرؤى، نؤكد من خلال قراءة فاحصة للتوازى النقدى لتجربة الشاعر الفلسطينى محمود درويش الإبداعية ، أنه لم يختلف أحد الذين اضطلعوا بقراءة قصيدته- ولو ضمنيا- على كونه الممثل الأبرز والأكثر تماسكاً وسطوعاً للشعرية العربية ،فى تناميها واضطرادها وتجديدها الدائب للأنهار التى تمنح منها وتصب فيها فى أن ، على مدى ٣٦ عاما ،هى الفترة ما بين إصداره ديوانه الأول « أوراق الزيتون » عام ١٩٦٤ حتى آخر دواوينه ، قصيدة «جدارية» عام ٢٠٠٠.

إن محمود درويش ، بغزارة إنتاجه وانتقالاته النوعية فى جسد الشعرية العربية- خاصة فى العشرين عاماً الأخيرة - يصلح بقوة ليكون أحد الروافد الرئيسية التى تغذى وتكون فضاء النص العربى، أو بالأحرى مرجعية النص . ينتمى محمود درويش إلى الجيل الثانى فى الشعرية الحديثة بعد جيل الرواد ، وهذا الجيل هو الذى عمل- بالقطع- على تعضيد قصيدة التفعيلة (وهى تمثل بالفعل جل أعماله) ، لكن اللافت أن تجربة درويش لم تستسلم أبداً أو تقنع بدور« المعبر » الذى يوصل للقصيدة «الحديثة» العربية الحالية ، ولكنها فتحت الآفاق وأدلت بدلوها فيها أيضا.

ونستطيع أن نقول إن شعر محمود درويش يتمثل عدة ملامح بارزة أو حتى أسئلة مكوّنة، نلخصها فى خمسة أمور:

* أولاً : سيرة المكان – سيرة الذات

هى سيرة بالأساس ترتبط بفكرة« الحلم»، حلم المكان / الرحم فى الانعتاق من واقع مشوه إلى واقع أكثر عدلاً وإنسانية ،هى فكرة الخروج والعودة ، من وإلى الرحم ، وحلم «ذات » فى التحرك عبر فضاء الزمن والروح.

فى سيرة المكان يرتبط التاريخ بالجغرافيا ، يندغمان ، ليصنعا حالة فريدة من «اليوتوبيا » ، لكنها اليوتوبيا القلقة ، التى تحمل أساطيرها وواقعها فى آن واحد . وذات تهفو لإعادة تشكيل العالم المحيط بشروطها الخاصة ، فى إطار نوستالجيا ضاغطة وحالات وأسئلة وجودية دائبة التوتر.

.. كلما مرّت خطاى على طريق
فرت الطرق البعيدة والقريبة
كلما أخيت عاصمة رمتنى بالحقيبة
فالتجأت إلى رصيف الحلم والأشعار
كم أمشى إلى حلمى فتسبقنى
الخناجر(١)

* ثانيا: المرأة / الرحم/ الأرض:

تبرز المرأة كمعادل مقدس للشتات وأيقونة للحلم ، تنقل اليومى ، العابر ، الحسى التجسيدى إلى فضاء الأسطورة ، وبالعكس تجسد الأسطورة فى فعل حسى تمتزج فيه الأسئلة الكبرى بالمطالب المشروعة بهوية ،هى من اللصائق بالجلد والروح.

« قالت المرأة العاطفية »:
كل شئ يلامس جسمى
يتحول
أو يتشكل
حتى الحجارة تغدو عصافير »(٢)

« أنساك أحيانا ، لينسانى رجال الأمن
يا امرأتى الجميلة
تقطعين القلب والبصل الطرّى
وتذهبين إلى البنفسج فاذكرينى قبل أن أنسى ،

يدى»(٣)

* ثالثا : ميكانيزم شعرى

ميكانيزم قصيدى يشرب نخب الحداثة ولكن بخصوصية درامية تتمحور حول جماليات الإنشاد والإصاته وفتح أفق المسرود وكسر كل قداسة زائفة حول تابوهات ماضوية تشكلت فى أزمنة الردة.مع تحميل الكلمة بكل بذور الانفجار الديناميكية تمتح من تراث إنسانى وتاريخى وأسطورى شاسع وممتد عبر مونولوجات وديالوجات تراعى خطاب التلقى ولا تفرط فى تعاليها، المبرر.

«أخى أحمد
وأنت العبد والمعبود والمعبد
متى تشهد
متى تشهد
متى تشهد» ٤ »
سنخلى لك المسرح الدائرى
تقدم إلى الصقر وحدك
فلا أرض
فيك لكى تتلاشى،
وللصقر أن يتخلص منك،
وللصقر أن يتقمص جلدك»(٥)
«سألتك : موتى
-أيجديك موتى؟
-أصير طليقاً
لأن نوافذ حبى عبودية»(٦)

* رابعا : حادى القبيلة / الشاعر النبى

إذا قسمنا تجربة محمود درويش إلى قسمين متمايزين : القسم الأول يمتد من الستينات إلى الثمانينات ، والقسم الثانى من الثمانينات إلى اليوم، سنرصد أن الذات الشاعرة فى المرحلة الأولى تتقمص دور المنشد ، صاحب الصوت العالى الذى يقود القطيع ويخرج صوت الثورة من القلوب عبر حنجرته ويهدر فى الآفاق شاديا . ولكن ما نؤكد عليه أنه حتى فى المرحلة الأخيرة ، استمر درويش يقوم بهذا الدور المتبصر وإنما بتقنيات وآليات أقل زعيقا وأكثر قربا من العمق الإنسانى . كبر

المغنى وامتلك بعداً رؤيوياً يبتعد شيئا فشيئا عن ضجيج الرحلة الأولى ومزج الصوت الفردى فى الصوت العام، الجمعى:

« لم يبق فى تاريخ بابل ما يدل على
حضورى أو غيابى
بابٌ ليحمل أو ليخرج
من يتوب ومن يئوب
إلى الرموز
باب ليحمل هدهد بعض
الرسائل للبعيد »(٧)

* خامسا : مساءلة الشعرى للسياسى:

حيث الخلود فى مواجهة الآنية ، وصنع الحلم فى صراع ضار مع قتل الحلم . ومن محاكمة القريب إلى محاورة السواحل . وهو ما يبرز فى المرحلة،التى أعقبت خروج محمود درويش من الواجهة السياسية بعد اتفاقية « غزة- أريحا » إلى اليوم .فإذا كانت كل المرحلة السابقة هى مساءلة الشعرى للهوية والوطن والذاكرة ولعدو عام بقدر ما هو خاص بالنسبة لدرويش ،فإن ما أعقب تلك المرحلة هو السؤال السياسى الأدق والأخص . ولكن بألاعيب الشعرية التى تحمل بداخلها الوشائج الإنسانية الكافية التى تتجاوز مقولة «شاعر الكفاح المسلح » إلى« الشاعر الإنسانى ».

الهوامش

١- ديوان « أعراس ».

٢-ديوان محمود درويش- دار العودة-١٩٨٧.ص٤٩٥، ص٤٩٦ .

٣- ديوان « أعراس ».

٤- ديوان« مديح الظل العالى ».

٥- ديوان « ورد أقل».

٦- ديوان محمود درويش ص٥٠١ .

٧-ديوان« هى أغنية ».

ذكــــرى

البياتى : عام على الرحيل

عذاب الركابى

أهكذا تمضى السنون
ويمزق القلب العذاب
ونحن من منفى إلى منفى
ومن باب لباب
نذوى كما تذوى الزنابق فى التراب
فقراء ياقمرى نموت
وقطارنا أبداً يفوت
(عبد الوهاب البياتى)

فى الثالث من أغسطس ١٩٩٩م رحل الشاعر الكبير عبد الوهاب البياتى .. وتوقف عذب الكلام ..!!

يتجمد نهر الدفء ، والألفة ، والمودة ، والحميمية العالية .. وربما تصاب العلاقات الصباحية .. والإنسانية بكآبة مزمنة ..!!

فى الثالث من أغسطس ١٩٩٩م يؤرخ للحزن الحقيقى، .. وأقول الحقيقى لأنه حزن الكلمة .. حزن الإبداع الجاد .. وحزن الشعراء والعشاق فى كل مكان من هذا العالم .. حيث رحل أكبر شعراء الحداثة العرب فى القرن العشرين ..

الراحل الكبير عبد الوهاب البياتى .. شاعر لايشبه أحداً .. وقد خرجت من معطفه أجيال وأجيال .. له قامته الشعرية المهابة والتى لايطالها أحد .. وله لغته الشعرية التى أسست لمرحلة هامة فى تاريخ شعرنا الحديث .. وتدفقت كنهر من ذهب وكريستال على أصابع العديد من الشعراء جيلاً بعد جيل ..

له صوته الشعرى المميز .. البياتي الذى ملأ الدنيا وشغل الناس.. أسس لكلمة صادقة وجادة ، تقرأ ، وتغير ، وتقلق ، وتزعج كثيراً ، وهو عدو تاريخى لسارقى الثورات ، والطغاة ، والحكام المستبدين ، فكان الشاعر المنفى بامتياز ، لم يضعف ، ولم يهادن ، ولم يتخاذل ، كانت سلاطة لسانه الجميلة متنفسه ، وهويته على مدى نصف قرن من عمره النضالي والشعرى .. حتى صار المنفى خبزه ، ووطنه ، وبهجته وحزنه معاً .. وهو المبشر أبداً بالفجر الندى .: وبالثورة .. والصباحات البهيجة .. والإنسان الجديد .. والمستقبل الآمن ..

أنهكنى هذا الزمن الدائر
فى أجراس الماء
من يروى جسدى
لأطوف به حول الكعبة
أدفنه فى جبل " التوباد"
فلعل نسور الفجر الدامى
تأكله،
وتبقى بعض عظامى
طلسماً لطفولة أعمى
ضيع فى باب الله
سحر الألوان (١)

لقد فقد الشعر أجمل أطفاله الملائكيين ..!!
وفقد الحب أحد ملوكه العظام ..!!

لقد فقد الأصدقاء النهاريون .. صديقاً وأخاً وأباً كبيراً .. يندر وجوده فى هذه الأيام المقيتة .. الضجرة .. الخانقة ..!! ستظل صناديق البريد إلى الأبد فارغة .. مظلمةً .. مهجورةً .. حزينة .. تشكو غياب صوت البياتى الانسانى .. غياب حروفه الحميمة .. ولمسات " يديه" الهادئة .. الخالدة ..

من منا يجرؤ على الذهاب إلى صندوق بريده وقد فقد هذا النوع النادر من الألفة .. والجنون بالتواصل .. وهذا الوفاء الأسطورى !!؟

ياالله.. !! ماكنت أصدق أن شاعراً عظيماً يملك كل هذه القامة الشعرية ..، رغم أشغاله ، وأسفاره الكثيرة ، وأحزانه ، ونحول جسده ، وقصص حبه ، وأمطار قصائده ، يذهب كل صباح ليضع فى البريد أجمل رسائله وكتبه إلى الأصدقاء ..!! أى

وفاء ؟ وأى حب؟ وأى تواضع ؟ وأى إنسانية هذه التى منحه إياها الشعر!!؟

ماذا فعلت بنا أيها القديس النبيل ..!؟

وماذا نحن فاعلون فى أحاديث الحب والشعر التى لم تكتمل بعد بيننا ..!؟ وبيننا أكثر من موعد .. وعناق ..!!

من يكسب للشعر معركته القادمة..!؟؟ بل من يبرر للقصيدة الجديدة ارتداءها هذا الثوب الملائكى الجميل..!؟ من سيدافع عنها وهى تعيش هذا القدرالضرورى من الحرية .. وهى تختار هذه الحركة الريحانية لتجذب نبض وقلب هذا العالم الحجرى إليها ..!!

قل لى: من ينتصر لحريتها؟ وأنت ترحل بأدواتها .. وأشكالها .. وفراشاتها .. وهندسة ألوانها .. ودويها المزعج دون أن تترك لنا عنوانك أيها الشاعر الإنسانى العظيم ..!!

« كانت عائشة جارتى فى زمن الطفولة وكانت نوافذ بيتها تواجه نوافذ بيتى ، طوال النهار كنت أنظر إليها وهى تنظر لى دون أن نتبادل الكلمات ، مرت السنوات ، كبرت عائشة ، وكبرت أنا أيضاً ، ولكننا ظللنا صامتين دون أن نتحدث ..» (٢)

قل لى: إلى أين ستذهب (عائشتك) والتى هى(عائشتنا) أيضا .. أيها العاشق الأسطورى ..!؟ والأوطان مسورة بالعملات الصعبة .. والتجار .. والمخبرين .. والطغاة .. وآكلى لحوم البشر .. وخطط الموت المجانى ..!!

من سيخبرنا أحوالها .. وأثوابها .. وأماكنها المتعددة .. ووجوهها..!؟

ألم تقل لنا إنها القصيدة الخالدة أبداً .. والحب المتجدد وأنها المبرر الوحيد للوجود .. هل نسيت .. أم أن هواها الجنونى هو الذى أهداك هذا النوع من المزاح الجميل ..!!

مهلا..!! أيها الشاعر العظيم .. اترك لنا عائشة .. لارا .. هنداً .. خزامى .. وفروزندة الأخيرة ، وخذ كل القصائد .. والدمع .. والخطوات .. والصباحات الحزينة .. والأمل النحيل .. وأخبار الوطن ..!!

اترك لنا فقط عنوان عائشة .. اترك هذه المملكة العظيمة من الحب ، واذهب إلى حيث تريد .. إلى اللامكان .. إلى اللازمان .. إلى جنتك التى تليق بك .. أيها النبى الغريب .. والمطارد ..!!

« تحدى الليل وجلاوزته هو رهان المستقبل.. فلنحاول ..» (٣)

تحدثنا عن الشعر ، ولم يكتمل حديثنا بعد .. وتحدثنا عن الحب .. وعن الوطن .. والخراب الضرورى .. هل انتهى هذا الحلم الرائع حين أغمضت عينيك الوديعتين ..!!؟

ألم تقل لنا فى رسائلك الصباحية .. إننا سنلتقى هناك .. وسنبنى مملكة الشعراء .. والعشاق .. والفقراء .. والمنبوذين .. رغم أخبار الوطن المحزنة .. والموجعة .. والأمل النحيل ..!!؟

من غيرك كان يزرع فينا هذا الأمل !؟ قل لى بحق الشعر .. والحب .. والوطن المغيب..!!

" فى حفرة موتى ،
فى وحشة بيتى ،
كان النمل يروح ويغدو
مثل بناة الأهرامات
ليجمع من كسر الخبز طعاماً
لشتاء قاس ،
أعلام ليالى وحشته اقتربت
يتهامس فى لغة أعرفها
فى بيت الأموات »(٤)

كان غياب عبد الوهاب البياتى مفاجئاً ، ومأساوياً ، وجارحاً أيضا حتى لمن لايعرف الشاعر الكبير عن قرب ، فكيف حال من عرفه ، والتقاه ، وابتل فى دفء قلبه .. ، ودمعه اللؤلؤى ، وعانقه فى أكثر من مكان ، وأكثر من عاصمة ، وكانت رسائله ، وكتبه ، وقصائده تأتى لكى توقظ فى أرواحنا الظامئة الأمل - حتى ولو كان أملاً كاذباً - حسب تعبير الراحل الكبير .. وتذكرنا بروعة الحياة، وجمال العلاقات الحميمة ، تزرع فينا الإصرار على خلق حياة أخرى غير تلك الحياة الكابوسية التى عشناها فى وطننا ونعيشها فى غربتنا :

" لكننى صرخت فى القبر : لا
فى وجه من عادوا إلى وأبى
لم أجد الحياة والضوء فى
مدائن الضياع والفقد "(٥)

كانت رسائل البياتى الجميلة ، وكلماته الصادقة ، ولحظاته الصوفية ، وقلقه الشعرى الرائع ، وابتسامته الخجولة .. ، وصرخته الدفينة ، احتجاجاً على مايحدث ،

وتعليقاً جريئاً على رعونة عصرنا الخؤون .. وكانت دروساً عظيمة فى الحب .. والشعر .. والعشق .. والنضال .. والألفة.

" لم يبق فى العمر سوى حبة رمل :
أين معبودة قلبى ،
لم لاتصدح بالغناء؟"(٦)

رحل البياتى ، واحتجب الشعر حتى إشعار آخر..!!

ماحدث أكبر من المأساة ، وأكبر من الدمع .. والحزن .. والبكاء ، فقط الشعر وحده يفهم ويفسر ماحدث .. القصائد وحدها تقول مانريد ، وحدها ترتب المواعيد ، وتختزن لحياتنا اللحظات السعيدة .. والحزينة .. والجارحة !! لو قلت لكم ، قبل أسبوع من رحيله كان البياتى يفكر بأصدقائه لن تصدقوا ..!! لو قلت إنه يزرع فى كل لحظة من حياته وردة للوفاء ، والحب ، والعلاقات الجميلة بهذا الشكل الإنسانى الدافئ .. ربما لاتصدقون .. لو قلت لكم أن البياتى لم ينس أحداً من أصدقائه .. وأنه يسهر لهم ، ويحرص عليهم ، ويرعاهم كما يفعل مع قصائده .. !!

*" قانون أزلى أم ماذا ؟
موتى فى كل مكان
وقبور يتصاعد منها الهذيان
من يشعل ناراً
فى هذا الليل الموحش،
من يصرخ فى غرف الدار؟
فلتطلقنى ياأبتى من قفصى
فسجونى كثرت
وعذابى طال "(٧)

فى ١٩٩٩/٧/٢٥، قبل أسبوع فقط من رحيله المؤلم ، كان يكتب على الصفحة الأولى من آخر دواوينه (نصوص شرقية) أعذب وأجمل الكلمات لأصدقائه الأوفياء .. ولكاتب هذه السطور الشرف فى أن يكون واحداً منهم .. من هؤلاء الجريحين ، الغرباء الذين ظل البياتى الكبير على اتصال بهم حتى قبل رحيله الجارح بأيام ..!!

أية مأساة هذه ..!؟ وأى موت بطئ هذا!!؟

أفتح صندوق بريدى الحزين والمهجور بعد غياب أبى على ، يوم ١٩٩٩/٨/٢٥ م وأجد (نصوص شرقية) وإهداءه الجميل على الصفحة الأولى ، بقلمه (الماجيك) الذى

تعود الكتابة به ، فى أيامه الأخيرة لضعف بصره رحمه الله .. وصل كتابه .. وكان الصديق البياتى قد أخذ قصائده التى لم يكتبها بعد ،.. وترك حياتنا ، ومآسينا ، وأحزاننا .. ورسائلنا ، وكلماتنا الصباحية التى كانت تفرحه كثيراً .. كان شاعراً عملاقاً .. وطفلاً .. وودوداً فوق التصور !!

« مازلت أكتب ، وأنتظر الفجر ، وأخبار الأصدقاء..»(٨)

أية مأساة ..؟؟ وأى قهر ..؟؟ وأى احتراق هذا ..!؟

لم تكف كل علامات الاستفهام ماأريد قوله ..!!

وربما للدمع بعض الكلام ..!!

«» حنظلة مضرجاً بدمه

يواجه الجدار

يواجه القاتل فى ريشته

خجلان

لأنه يعرفه

كم مرة صافحه

وضمه لصدره،

ونحن كم كنا له رفاق

لكننا نخجل أن نبوح باسم ذلك الجبان »(٩)

هوامش

١) عبد الوهاب البياتى - نصوص شرقية - قصيدة (سجون أبى علاء) ص ٧

٢) عبد الوهاب البياتى - تحولات عائشة - ص ٥

٣) جزء من رسالة بعثها الشاعر البياتى لكاتب السطور من عمان - عام ١٩٩٦م

٤) عبد الوهاب البياتى - نصوص شرقية - قصيدة (سجون أبى علاء) ص ٩

٥) عبد الوهاب البياتى - نصوص شرقية - قصيدة(مدينة الورد) ص ١٥

٦) عبد الوهاب البياتى - نصوص شرقية - قصيدة (بكائية إلى حافظ الشيرازى) ص ٣٩

٧) عبد الوهاب البياتى - نصوص شرقية - قصيدة (سجون أبى علاء) ص ١٠

٨) جزء من رسالة بعثها البياتى إلى كاتب السطور - من عمان ١٩٩٦ مايو

٩) عبد الوهاب البياتى - كتاب المراثى - قصيدة (إلى ناجى العلى) ص ١٩٦



عبقرية الفساد

طلعت الشايب

لا يختلف اثنان على أهمية مشروع مكتبة الأسرة الذى يدخل عامه السابع ، والذى بلغ أوج الاهتمام به من القراء مع نشر موسوعة سليم حسن.

بعد هذه السنوات التى أصدرت فيها المكتبة ١٧٠٠ عنوان فى حوالى ٣٠ مليون نسخة من السلاسل «الراسخة الإبداعية والفكرية والعلمية والروائع وأمهات الكتب والدينية والشباب» -هذه العبارة الركيكة بنصها مأخوذة من« الصفعة » التى يصدر بها الدكتور سرحان كل كتاب على سبيل التقديم:

أقول بعد هذه السنوات، وكل هذا الكم من الكتب والجهد الذى لا يشك أحد فى نبل مقصده ، ألا ينبغى التوقف لتقييم التجربة بهدف ترشيد الأداء والتخلص من أوجه القصور والمقصرين .. وتلافى الأخطاء القاتلة التى تسئ إلى المشروع وتحوله إلى ضيعة للارتزاق على حساب الثقافة تحت شعار برئ؟!.

ولكن ..هل هناك بداية من يستطيع أن يسأل المسئول الأول والأخير عن المشروع عن أسباب اختيار «كلام جرايد» رؤساء مجالس إدارت دور الصحف ورؤساء التحرير ونشره فى كتب ومنحهم عنها مكافآت ضخمة .. إلى حد مريب؟ وهل المسئول الأوحد قوى إلى هذه الدرجة ومطمئن إلى هذا الحد الذى يجعله يهبط هذا العام أيضا إلي الصف الثانى والثالث من الصحفيين،وكتاب الأكشاك والأعمدة والزوايا والنوافذ والفتحات والمخبرين لينشر غثاءهم ،محاولا فرضه على الأسرة المصرية فترفضه أرصفة الباعة لكى يعود مكبلا بحبال شركة التوزيع طعاما هنيئا [illegible] حتى تشبع كما شبعت فئران الصحافة ؟ وهل من المعقول أن يظلم

المحررون الرياضيون فلا ينشر لأى منهم كتاب واحد عن وصف مباريات الدورى؟!.

المسئول الأوحد مطمئن فعلا فقد جفف المنابع منذ أن نشر للكبار، ولذلك هو شديد الثقة من أن الصحافة والاذاعة والتلفزيون لن تنشر أو تذيع كلمة واحدة نقدا للمارسات الخاطئة والمريبة... والكتبة كلهم هادئون .. فمنهم من نشر له ومنهم من ينتظر!.

هذا عن الكتب ،أما عن المكافآت فتلك قصة أشد نكراً !! من يأخذ كم؟ وكيف؟ ومتى؟ وهل لابد أن يكون الكاتب من المرضى عنهم أم ممن يشترى سكاتهم أو من المحظوظين.. والموصى عليهم..؟!!

وهل يعامل الجميع كما عومل الفنان المثقف عادل السيوى الذى أعادت هيئة الكتاب نشر ترجمته لنظرية التصوير لليوناردو دافنشى ؟ عادل السيوى نشر وقائع ما حدث له على صفحات أخبار الأدب (٢٠٠٠/٨/٦) تحت عنوان «عبقرية الفلطة» . أولا .. نشروا الكتاب ضمن سلسلة الأعمال الفكرية بمكتبة الأسرة دون أن يستشيروه . ذهب للحصول على ما قالوا له «إنه مكافأة» فطلبوا منه أن يوقع عقدا على بياض! ولأنه حسن النية ولا يتأبط شرا ويعرف جيدا قيمة جهده .. لم يشك أن يكون التقدير مجحفا.

حدد له الآمر الناهى- صاحب بيت مال المشروع -مكافأته بألفى جنيه -جزاء ما اقترفت يداه!!- ترى كم قبض أي من إياهم عن كلام «لا يودى ولا يجيب» ؟ حاول السيوى مقابلة الوالى ففشل على مدى ثلاثة أشهر كاملة . ثم «لانت» مديرة المكتب أو أشفقت عليه فحددت له موعدا ذهب إليه وانتظر طويلا .. لكن لا مؤاخذة ..! أصل «الوالى» .. «مشغول قوى!» .. ثم بعد طول انتظار أرسلوا إليه من يقول له إن قيمة المكافأة لن تتغير ، وخرج عادل السيوى رافضا أن يصرف المكافأة.. .. احتراما لنفسه ولجهده.

فهل كان من الضرورى أن يضيف الناقد رجاء النقاش حالة« عادل السيوى» إلى ما ذكره فى مقاله بالأهرام لكى ينصفه الوالى أو حتى يساويه بأرباع الموهوبين؟

وهل هى عبقرية الغلطة أم عبقرية الفساد؟

صلاح عنانى

الذاتى واليومى فى " الحاوية الشعبية "

محمد كمال

لم تكد مصر تعبر بإحدى قدميها عتبة القرن العشرين حتى كانت تتنازعها عدة تيارات من الاستعمار والتطلع إلى الحرية ومن التخلف والنزوع إلى التنوير بمفهومه التعددى الشامل . ومن ألمع خيوط أشعة النور فى مطالع ذلك القرن ظهور جيل مصرى من الفنانين التشكيليين

من أمثال محمود مختار وراغب عياد ومحمد ناجى ومحمود سعيد وغيرهم ، حاولوا جاهدين التواصل مع واقعنا الشعبى ووصل المتلقى معه بعد تتلمذهم على أيدى فنانين أوروبيين من أمثال باولوفور شيلا وبيبى مارتان .عشقوا البيئة المصرية ورسموها ولكن وقفت إبداعاتهم عند حدود العين فقط لأنهم لم يدوروا مع الرجى الاجتماعى ولم يغوصوا فى طين الأرض . ولكن سرعان ماظهر تيار معاكس فى العقدين الرابع والخامس من نفس القرن مع الصوت السريالى لجماعة « الفن والحرية » وأعضائها جورج حنين وكامل التلمسانى ورمسيس يونان وفؤاد كامل ومناداتهم بمخاصمة الواقع والطيران فى دنيا اللاوعى . ورغم تبعيتهم لسرياليى أوروبا . إلا أنهم شقوا الصمت السائد فى ذلك الوقت . ومرة أخرى يعيدنا حسين يوسف أمين وتلاميذه حامد ندا وعبد الهادى الجزار وباقى أعضاء جماعة الفن

المعاصر إلى جلبابنا الشعبى وكأنه رداء يلتصق بلحم المصريين . ثم أطل علينا فى الهزيع الأخير من ليل القرن الماضى فرسان العمل المركب والإبداع سابق التجهيز من خلال أعضاء جماعة " المحور" فرغلى عبد الحفيظ وأحمد نوار ومصطفى الرزاز والراحل عبد الرحمن النشار وإن كان هؤلاء قد امتلكوا الوعى فى ذلك الوقت مع بداية ثمانينات القرن إلا أنهم أسهموا فى إفراز جيل من الشباب يفتقد إلى النضج مع نهاية الثمانينات أيضاً وبداية صالون الشباب عام ١٩٨٩ الذى أسهم هو الآخر بجوائزه السخية وتشجيعه المنحاز للعمل المركب فى تفريغ قطاع عريض من الشباب من مضمونه بل وصاروا مشغولين من العام للعام بجمع النفايات ومخلفات الشوارع والورش للحصول على جائزة بأى ثمن . ولكن كما عودتنا مصر فى نهايات القرون أن تنفض الغبار من على جسدها وتغتسل بعطر الشرق ثم ترتدى ثوبها المرمرى من جديد وكما يقول الناقد إبراهيم عبد الملاك: « إن مصر تضئ من داخلها مع أهلة القرون". والمتأمل والمتابع باهتمام على مستوى المشاهدة والنقد المتخصص سوف يلحظ أن الحركة التشكيلية المصرية تنزع من خلال الكثير من فنانيها إلى استعادة الحس الشعبى ثانية فى تحول لن يكون الأخير لأن مصر سوف تهب عليها تيارات أخرى معاكسة مادامت بقيت آلية الزمن ، هذا إذا أردنا أن نرى الجزء المملوء من الكوب فى محاولة جادة لمساندة هذا التحول وحمايته من سهام التبعية ومحترفى الغث من الكلم لاسيما أن الظرف الآن لايجدى فيه الضغط على زناد العويل والبكاء فالحلم لم يرحل واللبن لم ينسكب بعد.

والفنان صلاح عنانى هو أحد أبرز الفنانين الذين يستلهمون تراثنا الشعبى غائصاً فى أعماق الشارع المصرى من الحارة إلى الزقاق إلى العطفة بتركيز على القاهرة كمدينة فسيفسائية تحمل الكثير من المتناقضات بين الجد والهزل .. والثراء والفقر .. والجمال والقبح . ويكاد يكون هذا الفنان بالفعل شديد الإخلاص لهذا المنهج منذ بداياته فى أوائل السبعينات وحتى معرضه الأخير فى مجمع الفنون فى الزمالك . وقد قدم فى هذا المعرض أكثر من خمسين عملاً بخامة الألوان الزيتية وبأسلوبه التعبيرى المعروف الذى أكد به سماته الشكلية والضمنية كفنان لاتخطئه العين ولو كان بين ركام من النفائس وقد دخل بأعماله الأخيرة المعنونة بـ

« إن كنت ناسى » مرحلة من النضج والتمكن أسكنته تحت جلد المصريين بميراثهم المتفرد وهويتهم الخاصة ولو كره المتعولمون.

ذاتية البناء ويومية الشعبى:

يعتبر التراث الشعبى هو أحد الحاويات المهمة التى تمتزج فيها تجارب إنسانية عديدة مثل الأسطورة والتاريخ والمعتقد الدينى والميراث اللغوى إضافة إلى السيرة الشعبية بوجهيها السحر والحلم وتعتبر تلك التجارب كالأروقة التى تؤدى فى نهايتها إلى غرفة التراث الشعبى المطلة على حياتنا المعاصرة بعاداتها وتقاليدها المختلفة فى مصادرها الزمنية. وصلاح عنانى هو أحد الفنانين الذين يضيفون مخزوناً أو رصيداً جديداً لغرفة التراث ينسجم مع روافده الأخرى وتتمثل هذه الإضافة فى بعدين مهمين هما المتتابعات السلوكية اليومية للشريحة الكبرى من طبقات الشعب علاوة على البعد الذاتى لشخصية الفنان نفسه والتى تلتحم فى تناغم حميمى مع الذات الجمعية لعناصر التركيبة الاجتماعية ، لذا نعتبر صلاح عنانى هو أحد فنانى الـ pop « غربى النشأة » والذين استخدموا المفردة اليومية منذ أكثر من نصف قرن مثل علب السجائر والمناديل والأقلام وغيرها من الأدوات المستعملة يومياً والفارق بينهم وبين عنانى هو أنهم لجأوا إلى الخامات الجاهزة مع صياغتها وترتيبها على المسطح تبعاً لفكرة العمل بينما عنانى استخدم السلوك اليومى نفسه لطبقات الشارع المختلفة مع صياغتها روحياً وليس مادياً .. وجدانياً وليس عقلياً . وهذا التباين هو الفخ الذى وقع فيه فنانونا الشباب كما أسلفنا والذين لم يعوا الفارق الذى نؤكد عليه دوماً بين البنية المعرفية والإبداعية فى الغرب ومثيلتها فى الشرق فالأولى أدواتها العقلية غالبة بينما الثانية يشكلها عالمها الوجدانى والروحانى عبر تراكماتها الثقافية والتراثية العريقة.

ففى أبرز وأكبر أعمال الفنان « هنا القاهرة » والذى يصور فيه الحدث اليومى المتكرر فى تلك المدينة المجنونة الرزينة .. الصاخبة الهادئة .. العاهرة الطاهرة من خلال حشد كبير لأصحاب المهن المختلفة البالية والباقية والعادات التى مازالت تتمسك بها القاهرة رغم اختلاف لغة العصر . والحس البانورامى فى أعمال الفنان لايمنع وجود مركز للرؤية تنطلق منه العين ، ففى وسط العمل تقريباً يظهر أحد كبارى القاهرة وقد ضاق بالسيارات من فوقه كأم أعياها حملها كما تضجرت

السيارات من راكبيها حتى كادوا يقفزون من شرفاتها والأوتوبيس الذى يأوى رهطاً من البشر كمن امتلأ فمه بالطعام ولايقوى على الحديث . وهذا موتوسيكل تمتطيه أسرة مكونة من أب وأم وولدهما . وفي أحد أركان اللوحة وقف مجموعة من الشباب مرتكنين إلى أحد الأكشاك وهم يحتسون بعض المثلجات بينما جلس فتى وفتاة أمام أحد دور السينما في وضع أصبح الآن مألوفاً . وكل هذا يمثل الجانب المستجد على القاهرة الحديثة أما الجانب الآخر ففيه مجموعة من عازفى الموسيقى البلدى أو ماتسمى « مزيكة حسب الله» والمقهى البلدى بقدرته على امتصاص أوجاع الناس وهمومهم بدءاً من انشغال الخاطر وحتى المأساة سبيلهم فى هذا الملهاة الحوارية والفضفضة. ومن عمق الحارة إلى قلب الشارع تعبر زفة العروسة داخل الحنطور العتيق وكأنه وصل بين الماضى والحاضر . وفى الركن الأيمن السفلى للوجه وقف المكوجى البلدى بصبر وجلد فى محاولة يائسة لمجاراة ماكينة الزمن ، وقد كتب على أحد جدران المحل « عنانى» فى رغبة حميمة من الفنان للدفع بذاته كى تلتحم مع مفردات العمل وتنصهر مع التركيبة الاجتماعية . وهنت تصب الذات الفردية مع الذات الجمعية فى الوعاء الشعبى كما أشرنا من قبل وهو لاشك نوع من أنواع الانتماء الذى يصل إلى درجة التوحد. وقدرة الفنان وبراعته تكمن فى الجمع بين المتناقضات المرئية مثل الحنطور والأوتوبيس .. والمقهى ومحلات التيك أواى . والمتفاوتات الطبقية مثل المكوجى والموظف .. وراكب الموتوسيكل وصاحب السيارة الفاخرة وكلهم تحت مظلة اليومى . ورغم الفروق الحسية والحدسية فى الصورة إلا أن الفنان بقدراته التعبيرية العالية وتمكنه من تحريف الشكل يستطيع الإفلات من الهيمنة الفيزيقية للمرئى مستحدثاً تراكيب جديدة مغلفة بروح رمزية ساخرة تشير إلى مدينة محشوة بكل أنواع البشر فيما يشبه سوبر ماركت إنسانى . ومايؤكد هذه الرمزية ميل الفنان إلى تضخيم النسب التشريحية بشكل متقن ومدروس حتى يصل أحياناً إلى الحس الكاريكاتيرى فى الأداء وهو مايسهم فى إبراز السخرية الضمنية بتجميع المتناقضات. وهذه القدرة الخاصة نابعة من ملكة فطرية عند عوام المصريين تدفعهم إلى السخرية من عظائم الأمور وصغائرها باستخدام موهبة القفشة والنكتة التى يتفردون بها عن معظم شعوب الأرض وهذا هو ماأعانهم عبر تاريخهم السحيق على الابتسامة تحت وابل من القهر والكبت



والذل وسلطان الكرسى كجزء لايتجزأ من ميثولوجيا الشعب المصرى . وأدوات السخرية عند صلاح عنانى تكتمل بقدرته على استشفاف أدق تفاصيل الحياة اليومية والتى تمنح بدورها الفنان والمتلقى لحظات الكشف البارقة ، لذا فنحن نخاصم المبالغة عندما نقول إن هذا الفنان يسكن بين جلد ولحم المصريين . ففى عمله " النميمة " يصور سلوكاً متكرراً فى حياتنا اليومية هو النميمة أو تناول سيرة الآخرين حتى ولو بعدوا عنا بضعة أمتار ومن خلال العمل يبرز أجسام النمامين نحيلة وممطوطة كرسوم الكرتون المتحركة فى إشارة لعجز أصحابها الروحى والبدنى معاً ، وقد صور تلك النميمة أيضاً فى عمله " المعزى" من خلال أناس ممن لايحترمون قدسية أى شئ ولاحتى الموت ويعشقون الهزل وأكل لحوم البشر ولو كانوا فى أقصى لحظات الفجيعة . وصلاح عنانى يكاد ينجح فى نزع الأقنعة من على وجوه كثيرة منها مايتستر وراء الفضيلة والشرف ومنها مايختبئ وراء عنفوان من ورق . ففى عمل " الخناقة" يقدم بطل عمله وهو فى حالة عراك مع أحد الجيران وقد أمسكه صاحبه فى رغبة من المتعارك بعدم الاشتباك وكأنه أوصاه بذلك وهو مانسميه فى لغتنا الشعبية بـ " الهجاص" أو" المهياص" . وعنانى لايقدم بطاقة انحياز طبقى بقدر مايحاول حياكة الثوب الاجتماعى بكل خيوطه وأبعاده مع تطريزه بعنصر المكاشفة الذى يفجر الدهشة . ففى لوحته " الفاعل" يقدم شريحة من المطحونين وهم طبقة العمال البسطاء من خلال رجل ارتمت رأسه على ركبتيه فى حالة من الإعياء الشديد بعد يوم عمل شاق وقد استخدم ضربات الفرشاة العريضة فى حركة سريعة لاتقف عند التفاصيل الشكلية كى تنفذ إلى قاع الهرم الاجتماعى وفى عمل « مدام إيفون » صور أيضا إنكفاءة سيدة عجوز على ماكينة الخياطة سعياً وراء الرزق وقد اهتم بالطبقات الكادحة فى أعمال أخرى مثل « الإسكافى » ،« حسب الله » ، « المطاهر » . وأعمال الفنان تتواصل فى سهولة ويسر مع شرائح متعددة من المتلقين لعدة أسباب منها: البساطة فى التناول والتركيز على دقائق السلوك اليومى مما يتيح الفرصة للمشاهد لدخول العمل دون غربة بل يلتحم معه ذاتياً مثل الفنان الذى ينشغل بالعامل الذاتى ويؤكده ، ففى عمل « أنا فى العربية » يرسم الفنان نفسه مختنقاً داخل سيارته من

ازدحام المرور وظهر كطفل شاخ فى رحم أمه وعند هذه النقطة التى تلتقى فيها ذات الفنان مع الذات الجمعية تنطق أعماله بروح المكان والزمان التى تسكن جسد الهوية.

البناء والتعبيرية الرومانسية:

عندما تألقت المدرسة التعبيرية فى القرن العشرين كانت لها إرهاصات سابقة للأسبانى فرانشيسكو جويا فى أواخر القرن الثامن عشر وأوائل التاسع عشر رغم أنه من رواد المدرسة الواقعية ولكن لمرونة التعبيرية اندمجت بسهولة مع الواقعية ثم الرومانتيكية وفارسها ديلاكروا ويظهر الاندماج بين المدارس الثلاث واضحاً فى أعمال صلاح عنانى خاصة أن الحس الرومانسى جزء من واقعنا اليومى المعاش . ففى عمل « ابن الجيران » يقتنص لحظة من لحظات الحب الغض طالما عشناها جميعاً وهى العلاقة الروحية بين البنت وابن الجيران والتى يخفق لها القلب ويرتجف لها البدن . وفى هذا العمل يبرز عنصر من أهم عناصر الصورة عند الفنان وهو البناء فعنانى يبنى صورته بشكل تركيبى تصاعدى ويكون حريصاً فيها على تسخير كل العناصر لصالح العنصر الإنسانى قافزاً كل حواجز المنظور والتراكم البنائى التقليدى الخاضع لقوانين الطبيعة . فالإنسان فى لوحاته متعملق وحجمه يتجاوزحجم المبانى التى تتقزم بجانب بنيته الضخمة ورغم هذا لاتشعر بخلل فى النسيج البنائى للمشهد . ففى نفس العمل يقفز ابن الجيران من شرفة منزله ليدرك حبيبته فى المنزل المقابل وفى هذا تجاوز لكل قوانين المنظور لصالح المد التعبيرى داخل العمل ذات الدلالات المتعددة . ففى بعض أعماله تشعر أن البيوت احتشدت بساكنيها حتى الثمالة فأوشكوا أن يفيضوا منها فيضاً وأحياناً أخرى يخيل إليك أن البيوت العتيقة أصبحت جزءاً من لحوم البشر والجدران تنطق بأسمائهم وقد اختلطت بعرق المكافحين منهم . ويركز عنانى على الثنائيات الرومانسية بين الحبيب والحبيبة فى أعمال « المركب » ، « ع النيل » ، « الحب فى المعادى » كما يتجاوز مشاعر الحب البرئ إلى فضاءات الهوى وتجارة الجسد فى عملية « الشبكة » ، « البنسيون » واللذين يصور فيهما الغانيات وبائعات المتعة وقد ارتسم على وجوههن الفجر والانفلات الذى لايخلو من ذل وهوان وهذا التناقض فى

التركيبة الاجتماعية هو لاشك إحدى سمات القاهرة وهو أيضاً مايمثل موسيقاها الخارجية والداخلية فى آن . وقد ألهبت تلك الموسيقى الحماس الإبداعى لكثير من الفنانين من قبل . ويظل البناء الرصين فى أعمال الفنان هو القناة الأساسية التى تحوى كل مفرداته المتشابكة اجتماعياً وزمنياً ، ففى عمله« ساعة العصارى» يتجلى عنصر البناء البشرى منه والمعمارى فى مشهد متجانس يحتفى بالتفاصيل فى مناطق ويهمل الأخرى ففيه الطالب الذى يستذكر دروسه فى البلكونة وقد تجرد من ملابسه عدا سترته الداخلية فى يوم صيفى حار . وهذه امرأة ضخمة الردفين منتفخة الثديين امتلأ بدنها حتى كاد أن ينسكب من الشرفة التى تضاءلت بجانبه . ورجل يرتدى ملابسه الداخلية فقط ويجلس فى بلكونة منزله مائلاً قليلاً إلى الخلف وبجواره كوب الشاى والراديو بينما ظهرت فى عمق الصورة امرأة بضة الجسد ترقد على سريرها بقميص نومها الأحمر المثير وبدت وكأنها تنتظر من زوجها مالم يستطع منحه لها منذ فترة . وقد طعم الفنان أبعاد المنظر ببعض الموجودات الصغيرة مثل الأباجورة والتليفزيون وفراش الغرف وهى أدوات إضافية تساعد فى اصطياد الشعور الزمنى بلحظات العصارى وقد ظهر البشر والمعمار فى هذا العمل ككيان واحد لم تزده آلية الزمن إلا صلابة وتماسكاً . وقد تكررت هذه التركيبة التصاعدية فى عمل« التزويغ» الذى صور فيه بعض طلبة المدارس وهم يعيشون لذة الفرار المدرسة فى لحظة من العزم والإصرار على الإفلات من القيود وقد اعتلى كل منهم ظهر الآخر حتى وصلوا إلى أعلى السور وهو فى نظرهم آخر حدود القهر وأول أنوار الحرية. ويظل هذا الفنان يبحر بسفينته فى بحرنا الاجتماعى ويرسو فى جزر ويتجاوز الأخرى عبر تفاصيل لاتستوعبها هذه المساحة حتى تختلط أنفاسه بأنفاس البدن المصرى الأصيل المنهك من أثر الغزوات والفتوحات المتعاقبة والتى جعلته يغير دينه ولغته عدة مرات دون أن تنال من روحه شيئاً . وصلاح عنانى هو إحدى خلايا هذا البدن الشعبى العفى الذى يزخر بالتاريخى والأسطورى والدينى ويضيف هو إليه بشفافية المنتمى اليومى والذاتى ليشتد عوده ويتجرع الصبر فى رحلة الصمت على أرض فى جيدها النيل وفى جوفها ثورة.

حق الرد

ارتجالات وتجنيات الشاعر حلمى سالم

صلاح الدين محسن

أعرف بأن ردى هذا على مانشره الشاعر البديع حلمى سالم فى مجلة أدب ونقد " التى يدير تحريرها بالعدد الأخير - سبتمبر ٢٠٠٠ - لابد أن يمر عليه قبل نشره باعتباره مديرا لتحرير المجلة ... ولكننى أعتقد فى أنه لاهو ولا الناقدة والصحفية الكبيرة فريدة النقاش- رئيس التحرير - سوف يتجاوز أحدهما حق الرد .. كمبدأ من أهم مبادئ العمل الصحفى.

ثم نقول .. بأن مقال الشاعر البديع قد حفل بالكثير من الارتجالات والتجنيات الغريبة.

يقول الشاعر الشاب .. بصفحة ٥٠ « وقد يرى الكثيرون وأنا منهم أن كتبه هزيلة القيمة الفنية والفكرية ، وقد حدث أن مر محسن على " أدب ونقد" منذ بضع سنوات عارضا العديد من كتاباته ، لكن هيئة تحرير أدب ونقد" قد رفضت أن تنشر شيئاً من إنتاجه ».

ونرد بالقول : يبدو أن ذاكرة الشاعر البديع قد خذلته وبشكل مبكر جداً .. وإن صح ماقاله من أن " أدب ونقد" لم تنشر لى شيئاً - وهو بالتأكيد غير صحيح - وسوف نبين ذلك له وللقارئ فيما بعد.

نقول: إن صح أن المجلة التى يدير تحريرها الشاعر الشاب .. حلمى سالم قد رفضت أن تنشر شيئاً من إنتاجنا الذى هكذا وصفه .. فترى .. ألا يكفينا فخراً أن مجلة أخرى يرأس تحريرها الشاعر الكبير .. أحمد عبد المعطى حجازى وهى مجلة " إبداع" التى لاتقل وجاهة أو قيمة عن مجلة " أدب ونقد"

قد نشرت لنا مقالا متميزاً قالت إنها اختارته من بين عشرات المقالات ..؟!- انظر مجلة إبداع العدد ٧ لسنة ١٩٩٤- وألا نجد لنا عزاء فى أن المفكر والناقد الراحل د. غالى شكرى قد نشر لنا فى المجلة الفكرية الراقية التى كان يرأس تحريرها - مجلة القاهرة - مقالاً لايقل تميزاً عما نشرته لنا مجلة" ابداع"؟!

- انظر مجلة القاهرة عدد نوفمبر ١٩٩٣-

وإن كان الشاعر الشاب هو ومجلة " أدب ونقد" قد صعر خده لإنتاجنا - كما زعم - ألا يكفينا فخراً أن عملاق الأدب العربى د. يوسف إدريس قد قدم لنا مقالاً فى جريدة الأهرام بالقول:

« اخترت هذا المقال من مقالات كثيرة وصلتنى من سياسيين ومسئولين حاليين وسابقين لأنه أقلها جميعا حدة وأكثرها أدبا "

- جريدة الأهرام ١٩٨٩/٦/١٢ -

وألا نجد لنا عزاء فيما قاله الكاتب والصحفى الراحل الكبير صلاح حافظ بالحرف « .. والأستاذ صلاح الدين محسن كاتب ومفكر كان واجباً علينا نشر رده ..»

- أخبار اليوم ١٩٩٠/٧/٧ بالصفحة الأخيرة -

وكذلك ماقالته مجلة الدستور الصادرة من لندن باللغة العربية عام ١٩٧٨:

« .. وصلاح الدين محسن يكتب بأسلوب بانورامى ، وهو أسلوب علمى وأخلاقى بالدرجة الأولى».

- ويقول الشاعر البديع حلمى سالم فى صفحة ٥٢ من أدب ونقد « ولصلاح محسن حوالى ستة كتب »

وهذا ارتجال من ضمن الارتجالات العجيبة .. فلو أنه قرأ لى أو اطلع على ظهر غلاف كتابى الأخير« ارتعاشات تنويرية» والذى ذكره فى مقاله .. أو على ظهر غلاف الكتاب السابق لهذا الكتاب ، أو حتى ظهر الكتاب الأسبق لهذين الكتابين لعرف أن كتبى تعدادها فوق العشرة كتب - وبالتحديد ١٦ كتابا . ستة عشر كتاباً -

فمن أين أتى الشاعر البديع بهذا الرقم - ستة كتب -؟! لاأدرى ! ولعلم شاعرنا البديع .. أحد كتبى أذاعت وكالات الأنباء العالمية مقتطفات منه ، وكتب عنه عامود فى جريدة الجمهورية ، وجعلته إحدى الصحف الأخرى عنواناً رئيسياً لها . وهو كتاب « الشيخ الشعراوى وعدوية » سنة ١٩٩٨.

ومن ضمن كتبى الستة عشر .. كتاب عن علم جديد ربما لم يسمع عنه شاعرنا البديع - ربما لبعده عن تخصصه كشاعر - واسم هذا العلم هو" السوسيوبيولوجى " واسم الكتاب"

سوسيوبيولوجيا شرقية" ، وهو كتاب يعتمد على التحليل السلوكى ، والعلم وثيق الصلة بهندسة الوراثة وخريطة الجينوم التى أعلن عن اكتشافها أخيراً.

وقد كتبت عن هذا الكتاب مجلة علمية وثقافية محترمة حوالى ١٥ صفحة وأشادت به كثيراً رغم قلة عدد صفحاته.

- انظر مجلة الانسان والتطور العدد ٢٤ لسنة ١٩٨٥ -

وضمن كتبى أيضا كتاب صدر بمناسبة المبايعة الأخيرة على الرئاسة بعنوان « أحب مبارك ولاأحب البيعة » - توزيع الأخبار- وقد لاأكون مبالغاً أو مغروراً إذا قلت إن قيمته السياسية والوطنية يمكن أن توضع وحدها فى كفة فى مقابل نفس القيمة الموجودة بجميع دواوين شاعر مامن الشعراء ...

- ويبدو فعلا أن ذاكرة شاعرنا البديع قد خذلته مبكراً والا لتذكر أن كتابى « مسامرة السماء » الذى أخذ منه نسخة لقراءتها وإعادتها ووعدته بعدم سؤاله أو مطالبته بهذه النسخة أبداً بعد ماتعددت وعوده الكثيرة جداً بإعادته بشكل يبعث على الحرج لكل منا..

ولو أن شاعرنا البديع قد كلف نفسه ، وقرأ هذا العمل الفكرى - مسامرة السماء - لتذكر قبل أن يقدم على كتابة مقاله هذا أنه شاعر - فقط .. - ، وعليه ألا يحرث فى غير بيئته كى لايدخل نفسه فيما لايعنيه.

وأيضا أذكر الشاعر البديع بمقال سبق أن نشرته لى " أخبار الأدب " وهو عن الشعر - بعنوان « استفتاء على الشعر الحديث» ، وقال لى إنه قد قرأه ، وسألته يومها - طبعا أغضبك المقال فرد - (بحزن وأسى) طبعا - ثم استطر بسرعة - : ولكنه - وأشار بيده إشارة تعنى قوة المقال وإحكامه الذى لايمكن معه تفنيد ماجاء به .

أما أبسط الارتجالات التى جاءت بمقال شاعرنا الكريم .. والعليم ببواطن الأمور .. « وصلاح الدين محسن لمن لايتابع حكايته - مهندس يعمل فى توزيع البويات».

وبكل أمانة وصراحة أقول لشاعرنا المبدع الذى زعم معرفته بحكايتى وتطوع لنقلها لمن لايعرفونها ..! إننى لست مهندساً ، ولا أحمل مؤهلاً جامعياً ، ولم أدع ذلك أبداً فى يوم من الأيام وإنما أقول بفخر إذا سئلت عن مؤهلى الدراسى : دبلوم التجارة الثانوية .. إذن من أين لك هذا الادعاء ياعم حلمى ..؟! ولأن معرفتنا بكم كانت قصيرة للغاية وعابرة .. فمن أين إذن استقيت معلوماتك عنى؟! أعتقد أنك استقيتها من مثقفى مقاهى وسط المدينة

المتفرغين للتصعلك والتهاتر والتباذؤ أيضا.

ويقول شاعرنا البديع فى صـــــ ٥٠ من نفس العدد لمجلة " أدب ونقد" "« كان من سوء حظ الكاتب أن طبيعته الشخصية دفعته - بقدر واضح من السذاجة - إلى عدم إنكار التهم التى وجهتها النيابة إليه ، ولم تكن لديه حصافة الالتفاف ، ولاحنكة التمويه مثلما يفعل أهل الخبرة حينما يقعون تحت طائلة القانون"

ونرد على شاعرنا « الحصيف» - ناهيك عن كون ماقاله الشاعر يعد إشادة وترويجاً علنيا لما يعتبره فضيلة الإنكار عند مواجهة القانون تفادياً للوقوع تحت طائلته - أى تضليل العدالة - .. نقول له إن حصافة الالتفاف ، وحنكة التمويه لم تشفع لـ د. نصر حامد أبو زيد أو تحميه من حكم التفريق بينه وبين زوجته ... وكذلك حصافة الالتفاف وحنكة التمويه فى الكتابة .. وفى التصريحات الإعلامية لم تشفع لفرج فودة ، ولم تحقن دمه الذى أهدر على رصيف الشارع .. ولم تشفع لنجيب محفوظ ولاحمت له رقبته من ضربة السكين ! ولو أن حلمى سالم قد قرأ كتابى « ارتعاشات تنويرية » الذى ذكره فى مقاله .. لعرف أن دعوتى بهذا الكتاب لعهد تنويرى جديد .. هى ضد مايسميه هو حصافة ، وحنكة تمويه .. لم تعد تفيد أصحابها بشئ ولاتنجيهم مما يحيق بهم من مخاطر ..

نعم لو قرأ شاعرنا البديع المبدع .. كتابنا « ارتعاشات تنويرية » لقال لنا ماقاله المحقق بالنيابة فى بداية التحقيق « أنت دونا عن كل المفكرين التنويريين يجب ألا تتهرب من الإجابة ولا أن ترتعش ، لأنك مؤلف كتاب « ارتعاشات تنويرية» الذى ينهى عن ذلك.

وأنا ياشاعرنا البديع لم أكن أعترف للنيابة بفكرى وآرائى المدونة بكتبى فحسب - وهى ليست جرائم - كلا .. وإنما كنت أبذل جهداً كبيراً فى الشرح والتوضيح لوكيل النيابة ، ولرئيس النيابة ، ومستشارها .. لإقناعهم برأيى ووجهة نظرى .. حتي ولو اعتبروا ذلك - مثلك - سذاجة وقلة حصافة وفقداناً للحنكة .. لأن هذا هو واجب المفكر .. ياشاعر..

ويضيف الشاعر الشاب .. :« ويبدو أن هذين العاملين - عدم حصافته ، وعدم شهرته - كانا وراء ضعف اهتمام الحياة الثقافية المصرية والعربية بقضيته ، مقارنة بما نالته بعض القضايا الأخرى من عناية المثقفين ».

ونرد : كلا .. وانما وراء ذلك أننى .. لاأرتاد البارات والحانات ، ولاأتصعلك

مع المتنطعين طوال النهار ومعظم الليل على مقاهى وسط المدينة بالقاهرة فى الغيبة والنميمة الثقافية التى لاينجو منها أحد - حتى أنت .. وأنا - ..، ولاأنتمى لشلة من الشلل الثقافية .. ولأننى كاتب ومفكر مستقل لا أنتمى لأى حزب سياسى علنى أو سرى .. وتلك هى الروابط والمعيار الذى يحكم تلك المسألة .. وإن كنا لاننكر فضل جريدة الأهالى فقد كانت هى الجريدة الوحيدة - تقريبا - التى دافعت عنى - بقدر استطاعتها- وهذا ماكنت أثق فيه ككاتب ومفكر ملتزم فى كتاباتى كلها بالعلمية والتقدمّية مع استقلاليتى التامة .. ورغم عدم وجود أية علاقة أو معارف تربطنى بجريدة الأهالى أو حزب التجمع .. ولكنها مسألة مبدأ من ناحيتهم .

والطريف هو أن شاعرنا الظريف - حلمى سالم - عندما ذكر ماأسماه بـ عدم حصافتى ، وعدم شهرتى تسببا فى ضعف اهتمام الحياة الثقافية بقضيتى .. عاد ليرد على نفسه وبنفسه فيقول:

« .. وذلك أمر مؤسف بحق لأن المفترض أن يكون الأصل فى الحياة الثقافية هو المبدأ لا الشخص ».

إذن السبب ياشاعرنا هو غياب المبدأ فى الحياة الثقافية وليس مااتهمتنا أنت به ظلماً وتجنياً.

إن مافعلته بنا ياسيدنا الشاعر البديع والمبدع .. كان أكثر إيلاما من القيد الحديدى الذى وضعته فى يدى المباحث والنيابة ، وأكثر ظلما من ظلم من عتبت عليهم لأنهم خذلوا المبدأ ولم يخذلوا شخصى .. وليتك شاركتهم فى خذلانى - دون طعنى -

وأخيراً أهمس فى أذنك : أو لم يكن الشعر أولى بهذا الجهد والوقت الذى ضيعته فى كتابة مثل هذا المقال ياشاعر.. - فى قضية فكر ومفكر - والذى كتبته بمداد التجنى والارتجال !؟

على أية حال .. شكراً ياسيدنا الشاعر الرقيق .. على مساهمتكم فى الحملة الصحفية الأمنية .. للإساءة إلى كاتب وتشويه صورته.

ملحوظة هامة جداً:

مرفق طيه صورة المقال الذى نشرته لنا أنت بنفسك بمجلة " أدب ونقد" بعدد ١٠٩ سبتمبر لسنة ١٩٩٤ وهو بعنوان « التفكير وبعبع الكفر».

قصـــة

أرشميدس لم يكن يحبها

وحيد الطويلة

لابد أنها حانقة عليك ، ولاأستبعد أن تكون قد وصفت أمك بوصف يليق بأمها.

لماذا هى دون غيرها ظلت عالقة بخيالك ؟

الأخريات كنت تقفل فى وجوههن سماعة التليفون ، وتطلق عليهن أوصافاً يحببنها كثيراً.

بائعات الهوى يتحدثن أحياناً عن الشرف ، وعن السياسة.

تتذكر أنك فى زحام الطريق الشديد ، أشعلت نور سيارتك للسيارة التى تقف قدامك ، لتعرج يميناً كى تتفادى خنقة الطريق.

وجدتها تفتح الباب ، وتدخل إلى السيارة بلهفة كأنها حبيبتك التى ضاقت بالمطر ، بل استدارت ملقية قنابلها الذرية على صدرك ، وفتحت الباب الخلفى لزميلتها وقدمتها أفضل تقديم كما يليق بعاهرة طيبة.

علاقات البنات بصفة عامة غير جيدة ، هذا إذا لم تكن سيئة معظم الأحوال.

لامانع عند أية واحدة أن تضحى بواحدة أخرى من أجل واحد ليس آخر. واحد دائماً.

لماذا الغانيات وحدهن يتبادلن الحديث الطيب عن بعضهن ؟ بل يزددن طيبة حين يجتمعن معك فى سرير واحد . كل واحدة تقدم وصفاً تفصيلياً لبراءة صديقتها ،



وأفخاذها الشريرة ، وسوف تشرح لك كل مرة - كأنك نسيت - كيف أعطاها بالمصلفقةوجلوخير مائتى جنيه ، وصديقتها ثلاثمائة .

وعندما تأخذ واحدة منهما أخذة جيدة ، وتعطيها خمسين جنيها بعد أن قطعت نفسها ، وأخرجت لها العفريت من قعر الكرة الأرضية ، ستتصل بك صديقتها فى الصباح ، تريد رؤيتك بأسرع وقت ، ولن تشرح لها نظامك ، فهى تعرفه أكثر منك ، فقط تريد أن تدخل التاريخ بجانب أرشميدس ، وأن تؤكد لها أن بطاريات الباتريوت لن تسقط صواريخ سكود رغم ادعاءات أمريكا.

ولكن لماذا تعتقد أن هذه البنت حانقة عليك .

أنت لاتعرفها ، ولاتعرف أى شئ عنها .. صحيح أنك ربما تقابلها وهى تتمشى فى شارع الملك فيصل بعكس اتجاه السيارات ، وعيناها تتابعان السائقين ، لن تستطيع بالطبع أن تلتقط غمزة عينك ، فقط سوف تستدير متجهة إلى سيارتك التى أعطت إشارة جانبية واستقرت واقفة رغم الزحام الشديد ، وسط جوقة الأبواق التى تسدد إليك أصواتها ، بعضها حانق عليك لأنك عطلت الطريق المعطل أصلاً ، وكلهم تقريباً فى حالة غيرة لضياع الفريسة ولعدم قدرة سيارات المطافئ على إطلاق خراطيمها الطويلة فى عز الحر.

ثم إن البنت التى شتمت أمك قد يكون لها بعض الحق فى سبك ، ولكن دون المرور بأمك.

صحيح أنك قد لاتصادفها ، لكن ألا يمكن أن تكون هى إحدى البنتين اللتين دخلتا في التو إلى المقهى .. وتركتا كل الطاولات الفارغة وجلستا على واحدة ملاصقة لك ، وقالت إحداهن بعد أن طلبت موزاً بالحليب ، نظامك إيه ، دون أن تنسى بالطبع أن ترفع حاجبها الأيسر ، وتبصبص بشفتيها يميناً وشمالاً ، وعندما تقول لها إنك جمهورى . . سينتبه الجالسون قليلو العدد إلى رنة ضحكتها نصف الطيبة وطراوة غنجها وهى تقول .. النبى عربى ياإسمك إيه.

إذن لاتبتئس كثيراً فلو لم تصادفك سوف تحكى إحداهن عنك لها .. وقد تقابلك دون أن تعرف وتسألك - دون أن تسب أمك - نظامك إيه ياإسمك إيه .

مقهى الحرافيش

قصة



اعـــتراف

فاطمة خير

مشت إليه بخطوات وئيدة.

إيقاع الخطوات المنتظمة ، يولد شعوراً بالاضطراب . من المسافات بين كعبى حذائها تنسل مشاعر متضاربة .. تجتازها - أو هكذا تريد - بسرعة نقل قدميها .. تشد طرف غطاء رأسها عله يخفى فى كل مرة جزءاً أكبر من وجهها.

ترفع عينيها بتضرع .. تتدارى وراء رموشها .. تخشى أن تفضحها.

جاءت إليه ترجو الخلاص

فرغت من كل ذبذبات الألم.

هاهى تركن إليه ، تجلس فى كرسيها ، تأمل أن تخبئها ستائره السوداء ، تشعر أن العالم يرقبها من فتحات النافذة الصغيرة التى تفصلها عنه ، لايزيد الكون الآن عن بضعة سنتيمترات: الستائر السوداء - تحيطها - النافذة - تفصله عنها - ووجهه ...

تخلت عن خوفها من رفض التوبة ورجته فى ضميرها ألا يسألها عن قانونها .. تنشد الاختلاف

كلمة كلمة

هاهى قد اقتربت

تتخلص من الذنوب

بقيت قطرات من الخوف ، تستعد لتنزعها ، الجنة على بعد خطوات ، تمد يدها .. مالها قد ابتعدت ؟! ، تصطدم بخشب النافذة ، يصيبها الذهول ، يقول : امض بسلام ! ، تصرخ : لا ليس بعد .. ليس بعد ، يقتلع الغطاء عن وجهه .." يذعرها" شكله الكهنوتى ، تنهار أحلام الرحمة ، تركض ..



قصــة

تحـــــــولات

صفاء عبد المنعم زايد

فى مكان ما ، خلف الحجب ، فى نفسى ، فى المنتصف من صدرى ، ملامح تتجلى وتختفى

على الضفة الأخيرة ، عند شاطئ أعرفه :

غزالة تركض..

عصفور يشكو فى غناء متهدج.

طفلان يلعبان الحجلة .

هل شعرت يوماً بالرعب وأنت تشد طرف الغطاء وتتدثر ؟

صغيرة ضفيرة البنت حين توشوش ذكر النخل السامق وتدعو الألفة إلى عشها

وأنا هنا ...

ماذا لو طرق الباب مرات عدة ، دون أن تنتظر أحد ؟

وتتخيل..

أن صديقاً يسحب يده من قلبك ، وأن شخصا ما ، يرصد حركاتك ، خطواتك ، يتبعك؟ ؟

وفى حجرة مظلمة..

يفتح باب سرى على عتمة تفضى بك إلى مالانهاية.

يفاجئك شخص ما ، خجول ، يرعبك .

- خائف ؟

- ربما !

ولكن أحاول النوم.

ماذا لو جلست وحيداً ، وصفصف الجو حولك ، والتف الشجر السامق حول ساقيك.

وخرج مارد يرعد :

شبيك !

وقتلك.

أتكون سعيداً ؟

عشرة أعمدة تلازمني ، أينما سرت ، سبع بوابات للشهيق ، تلح على أن أرحل.

أسرع في خطوي ، أصل

بارد صوت الهواء منسابا فوق الضوء الخافت ، وقلبي يرتجف.

عندما أصل:

تعبئ البنات الزهور بين نهودهن .

ويصب الرجال ذكورتهم في دهشة البحر.

وتظل بقايا من عرق.

بقايا من نطق.

بقايا من موت .

ولي سبع بوابات للرحيل :

من يشتريها ؟

ويكسوني لهيباً !

خلف زجاج مغبش برائحة تغزوني ، أفر بصوتي بعيداً.

جربت أن أخوض غمار امرأة

جربت أن أخوض غمار نفسي.

سرب من قصاصات ورق تطير/ عصافير.

صف لي جسد امرأة ، ودعني أدخل في نوم عميق.

عينان مرعبتان تقفان دوماً ، خلف زجاج النافذة ، ترقبني .

انتظري ..

نسيت ضفيرتك في فراشي.

دعها فهي لاتذكرني بشئ.

في موكب الشمس المذهب أسافر ، مودعاً حوائجي،

وقلبي ، وفي الليل ألمس آخر الخطابات الحبيبة ،

وأعضائي،

عشرون عاماً تلف عنقي،

حرفا يلوذ بحرف.
أنا هنا وأنت هناك .
جنود تحط على نصل قلبى.
حمامة وادعة تفرش عشها.
رجال تطاردنى .
عشرون بوابة للرحيل.
انتظرى..
إنى آنست ناراً.
حبيبتى الجميلة.
ضاعت ملامحك ، حدود ينساها المرء حين يصبح وحيداً ، حين يصبح بعضاً من رماد .
من رتب غرفتى.
وساعد فى البقاء هنا طويلاً.
اقتلونى وقتما شئتم.
هاك يدى تفرد شراعاً
للرحيل.
أيهما أبعد عن عينى الآن.
أنت ؟
أم كل ماأشتهيه ؟
بلغنى أنك تحكين عنى فى جدائل الصغار !
هل جمعت رائحتى حين بعثرها الهواء؟
عم كنت تغنين حين أسندت رأسى إلى صدرك ؟
هل لشفتينا بحر غير الذى تسكب فيه عيناك طعم البنات والنوم ؟
هناك عند اختلاف الألوان ، وتغير الطيور لأعشاشها.
أعشق مسافة تقربنى منك ، من جسدى.
زفيرى معبأ بالبنادق.
والبيادات ومحار البحر.
عم تسألين الآن؟
أحبك حتى انفجارنا.

قصة



ذكرى الجسور الأربعة

خالد إسماعيل

-١-

"شرقاً ، قاو غرْب "

اشتهرت باسم " عيسى" ... أهلها من " قاوْ الكبيرة " ، فروا إليها أثناء التمرد الذى كان زعيمه الشيخ " أحمد الطيب" فى زمن " الخديو إسماعيل"

« حرم على أتباعه أكل سمك " القرموط" ، وأرسل الخديو - الأمير فاضل - لقمع الثورة ، فأمر بوضع ألف رجل منهم على « الخازوق » ونفى ألفاً إلى « السودان».

ومن أعيانها« الناظر حمودى»..

كان ناظر ابتدائية " كوم العرب" أربعة عشر عاماً - فى زمن " عبد الناصر" ، وأثناء قيامنا - نحن تلاميذ " رابعة أول" - بنقل الأوراق والخرائط من" المدرسة القديمة " إلى" المدرسة الجديدة "، وقعتْ فى يدى ورقة مكتوب فيها:

الإسم : حمودى محمد رضوان

المؤهل: كفاءة التعليم الأولى ١٩٢٩

الوظيفة : ناظر المدرسة

وكان يشق بلدنا بحماره الأبيض العفى ، و" الكاكولا " وقامته الفارعة ، ومات فى ١٩٨٥ وهو فى منصب عمدة قاو غرب" ، والفقراء من ناسها يبيعون لنا الفواكه والسمك ويسموننا : - ناس " كوم الدهب".

« غرباً : كوم العرب »

كوم من التراب ، فوقه مقبرة لمصريين قدماء..

سكانها الأوائل أقباط يغزلون بالنول ، ويزرعون أرضاً فى زمام مشطا ، والعرب سكنوها – منذ ثلاثة قرون – أصولهم ترجع إلى فاس ومكناس "و" حضرموت " و" مكة" ، حول بيوتهم بنوا أضرحة الأولياء :" مبارك" و" منصور" ، و"حرب" و" سعد السعيد"

" الوحيد الذى يعرف ناسها أنه من عبيد " فاطمة بنت برى" ، التى اختبرت زهد السيد البدوى" ونجا ، وقيل أحبها فزهدت"

« جنوباً : الشيخ عمار» |

كانت من توابع مشطا ، ثم انفصلت عنها" ١٨٣٠ ميلادية" ، ومنها الحاج عمار عمار" وحيازته تضم " مائة وعشرين فداناً "، زوج ابنته لواحد من أعيان " قاو غرب" – أقام عنده سنة – لما استبد به المرض الأخير فيئس من إقامته ومصاريفه :

– غور شوف لك مطرح غير هنا .،، قرفتنا فى عيشتنا ياشيخ..

فلملم هدومه ومشى..

ومات غريبا ..

قيل إنه قتل ، وقيل دهسه قطار .:.

ومنها" وفاء أنس " أول بنت أحببتها – فى أولى إعدادى – وهى الآن " ممرضة" فى" الكويت" مع زوجها" فنى الأشعة"..

« شمالاً: الشوكة" »

ناسها يصنعون " الحصر" من نبات الحلفا ، ومنهم قراء للقرآن – حسنو الأصوات – والثأر عندهم كالضحك عندنا ..، ينتسبون إلى فاوقبلى " بقنا ..، ولما حط عندهم " نجار قبطى" – بعدته وعياله – وبنى " أوضة" بالطوب" النى" هدموها ، وقيل سحلوه عارياً هو وامرأته..

-٢-

نخلة " الأطرش بحيرى"

دفن بجوارها " على القط" علبة سجاير " فلوريدا"، وبعد انتهاء " الحصة

السادسة" فى مدرسة " كوم العرب" الإعدادية أعطانى " سيجارة" .،، وجلسنا ندخن فى غيط " على منصور" ولعن أباء الناظر " حليم صليب متياس" وحكى عن أبيه و" الخمرة" و" الديب" الذى قتله - بالأمس - بالبندقية " الروسى..

تصافحنا على الجسر وأنا لابس " البدلة الكاملة" والنظارة الطبية ، فبانت أسنانه السوداء:

- إنت فين دلوقتى ؟

- ف مصر..

- واستلمت الوظيفة فين ؟

- ف الصحافة ..

- يعنى هتطلع ف التلفزيون مع الوزرا والناس الجامدة؟

-٣ -

جثة شاب موثقة بالحبال على جسر" الشيخ عمار" ، والعمدة كان واقفا يدخن .،، وبائع الحصر نزل من فوق حماره وعاين:

- مين ..؟ محمود..؟

وانطلق ناحية" الشوكة" ، فجلس عمدة " الشيخ عمار" - تحت شجرة " السنط" القريبة - وتحلق الخفراء حوله ..

- خلاص .. بان اللى فيها .. هو م" الشوكة" ورموه ف زمامنا ..

.. " والقمح" كان أخضر ، والعيال تركوا الصيد فى التّرعة الحمرا

" كانت الأيام أيام سدة شتوية"

ساعة أو أقل ، ثم هجم الرجال والنساء .،، وقعت امرأة سمراء طويلة حافية على الجثة:

- كبدى ياولدى .. ياشبيب ..



ثم نزلت فى الترعة وخرجت والطين لطخ هدومها ووشها وتمرغت فى التراب فانكشفت ساقاها والحجل الفضى " المطوق لكاحليها فضربها رجل ضخم الكرش" بعصاه " الشوم"..

- ٤ -

" أحمد المصرى "- مكاس فى" سوق الماعز" بمشطا - سأل هنّيه عطيفى" المتزوجة فى " الشوكة" منذ سنوات"أثناء شرائها " فرخة بيضا" من" نعيم الفرارجى" :

- إيه هية حكاية الواد" الشوكى" اللى لقيوه مرمى على الجسر؟

- والله ياولد عمى - حاشا العيب منك - كلام .. تستحى الواحدة تقوله .! فمسح شاربه ومد شفتيه وقال:

- آه .. يبقى يستاهل .. يستاهل ..

قصة



مطاردة

عماد أبو زيد

عندما صادفت منه هوى فى نفسها سألته عن الحب .

- ١ -

يذكر أنه فى يوم بلغ به الغضب مبلغه .. فمضى إلى بقعة قاحلة متاخمة لجبل سحابة شرق قناة السويس.

لم ير مكانا عزيزا سواها يأتمنه على أنفاسه الأخيرة ويسلمها جثمانه مثلما فعلوا .. وقف تحت شمس سمائها منتصب القامة فى شموخ مسلات الفراعنة صائحاً:

– اليوم .. الساعة .. بل اللحظة حان العقاب.

خيّل إليه وهو يرفع صخرة أعلى رأسه أنه يجهز على الفيلق الذى هرب من رمسيس الثانى وقتل كثيرا من قبيلته منذ مطاردته له.

هوى بيده إلى أسفل .. وبقى صدى صوته الهستيرى يتردد متدرجا من الطبقة العالية إلى المنخفضة جدا بين قمة الجبل وسفحه: " هيا أيها الأوغاد لترحلوا عن رأسى ودمى ".

لم يدر بنفسه إلا وظهره ملاصق للأرض ورأسه عليها ضمادة .. رجل يرتدى جلبابا أزرق عليه معطف بنى اللون تعلو جبهته لفافة بيضاء معقوفة بعقال أسود ينظر إليه بترقب.

اكتسى وجهه بالدهشة . تنفرج أسارير الرجل.

– حمدا لله على سلامتك أيها الشاب الوسيم.

– لقد مت .. من أعاد إلى روحى ؟!

- استرح يابنى .. لقد شجت رأسك فقط.
لكن أجبنى أولا: لم جئت هنا ؟ .. وكيف ..؟

- ٢ -

يغوص فى ذاكرته .. يتقاذف به الموج الهادر من شاطئ إلى آخر دون أن يجيبها عن سؤالها .. أعادته على مسامعه .. لكنه لم يكن بعد حاضر الذهن مهيئا للرد عليها .. اعتقدت أن به خبلا حينما همس

- الحب هو الذى دفعنى إلى الموت.

ضربت بيدها على يده بقوة .. استرد وعيه.

- ماذا ؟ ماذا ..؟
- هل أحببت من قبل؟

حار فى أمره .. ماذا يقول لها ؟
ظنت أنه يحجب عنها سرا .. فقالت :

- سأعفيك من الرد ولن أسألك ثانية.

تبسمت شفتاه .. لكنها أردفت :

- كل ماعليك أن تأتى إلى غدا فى مخبرى وتقف أمام " آلتى" وهى ستكشف أمرك حتما .. وكم من النساء أحببت ؟
- نساء !.

ران عليه الصمت للحظات قبيل أن تخرج من بين شفتيه عدة كلمات ربما لم تع منها شيئا .

استدراك

تعتذر « أدب ونقد » للشاعر إيهاب خليفة عن الخطأ الذى وقع بخصوص قصيدته فى العدد الماضى، وتعده بأن تصحح ذلك الخطأ فى العدد القادم، بما يرضيه كشاعر شاب متميز .

قصة

قصتان

عبد الفتاح خطاب

١ سنابكهم .....!!

أدور حول نفسى فى البهو الفارق فى الضجيج ، بيدى كيس الزيارة ، وبالأخرى أتشبث بكف حفيدى المتشوق للقاء ..

يشدنى الصغير متصايحا : بابا هناك أهه ...

من وراء صفين من الأسلاك يأتينى صوته واهناً ، وأنا أتفرس فى ملامحه الذابلة، أفتش عن الكثير الذى انكسر فى كيانه ..!

منذ سنوات ، استوقفوه أمام عيادته ، وأمروه بالصعود فى سيارتهم ، ومن يومها تعودوا اقتحام البيت علينا ، والكل نائم ، يسألوننى: ابنك فين ؟ وحين أقول: عندكم فى قصر الضيافة ...!! يرد كبيرهم من سماواته العالية وهو يقلب بأصابع لامبالية فى مكتبة الحائط ، وظهره فى مواجهتى :

– ماحنا عارفين ده كويس ..! أنا باسألك إبنك فين ..؟!

على مسافة دهر يحاول الأسير أن يوصل الكلمات إلى عبر دوى الزائرين مثلى .. ، ألملم بعضا من حروفه .. أفهم أنه يسأل عن أحوال أمه وإخوته البنات .. يكربه أن أباه مازالت تحوم حوله الكلاب ...!!

صفارة النهاية سكين يذبح بهجة اللحظة .. وعشرات الطواويس المختالين ينضحون لزوجاتهم بالأركان . وهم ينظرون فى تشف وشماته إلى فلولنا المسحوقة تحت سنابكهم ..!!

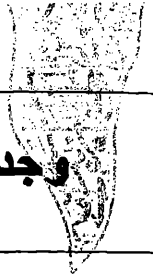
٢ المخاض ...!!

أحذيتهم الغليظة تركل الباب بعنف مهشمة صمت الليل ، يتهاوى الباب ، تنسرب جحافل التتار ، تملأ السهوب ، يجوسون خلال الجوانح والأدمغة .. أقف بعيدا عن مَرْمى أيديهم وأرجلهم متخفيا فى أسمال النوم .. تلوذ الصغيرة بالجدار وهى تنوح .. إمرأتى نصف لحمها عار .. ابنى ..؟ أين ابنى ..؟ كان هنا ينام بجوارى ..! ، صرخت العجوز المحتضرة بالداخل وهى تصدهم عنها .

عادوا من غزوتهم وبين أيديهم أسير واحد يتلظى فى الدوامة ، حدجنى كبيرهم بنظرات هولاكية .. رميت عليه سيلا من لعناتى الخرساء ..!

ابتلعت الشوارع البعيدة صدى أقدامهم الغشيمة .. خفت غبار الموقعة ،زحفت العجوز المحتضرة ، صارت فى طمأنينة الأنوار .. طفقت تقول : لم يأخذوا الولد لقد شبه لهم ..! سمعناها تضيف : لما رأيت أرتالهم تترى خبأته هنا .. مشيرة إلى بطنها ..! سحبت كرسيا .. جلست .. ظهرت عليها بشائر المخاض ..!!

شعـــــر



وجدونى أصبحت أثيرا

فاروق خلف

قلت لهم إن الأرض ليست مركز الكون
والإنسان ليس إلا سقطةً بعمق العمر
والسماء لاتريد أن تعرف
ولم أكن جمعت مالاً لأرشوهم
ولا أحمالا أختبئ تحتها
لم أطلب إلا أن يظلّ وجهى مكشوفا على النهر
ويداى طليقتين
فحرفوا ملامحى
وأوثقونى بأعرافهم
جعلوا من كلماتى حطبا،
وحرقونى حيا.
أما أحبائى
فتأخروا كثيرا كعادتهم
وجدونى أصبحت أثيراً
يحاول أن يجعل المساء أقل عزلة
والسماء تعرف.

شــــعر

سَــــــفَر

محمد عيسى القيرى

من أول ضلمة حارة كفر" هلال"
ولغايت قعدات " الجريون" الماسخة
ومابينهم
ميت شارع سافروا من إيدك
لقبور الأحلام
وصحاب حبيتهم جداً
سايبينك ع القهوة ومشيوا
من ييجى تسعتاشر عام
وسابولك جرايدهم .. وشوية تقدير
لبراعتك فى الصبر.

من أول بوسة فى بير السلّم
ولغايت آخر قرص فياجرا فى جيبك
ومابينهم
حدادى فى زى العصافير



خطفت عصافيرك من قلبك
لدواعى تتعلق بالأمن العام
وأميرة بتزوّق حكايات بنهاية
أغمق م الليل
فيها الشاطر متعلق ع الأسوار
أو قاعد ع القهوة يبحلق فى النسوان

وتسافر
من أول ضلمة جوف الأم
ولغايت سجن المتر فى متر
ومابينهم
نوتة تليفون مزحومة
وأصحاب مش فاضيين لك
وأصوات بتقولك فى " الأنسر"
أترك ..
أترك .. بعد سماع الصفارة .
وتسافر
وماتوصلش.

شعـــر

قصـيـدتـــان

محمد الفقيه صالح

* بورتريه :

ليس كنزاً
وإن كان فيه نفحة من خفاء
ولافيضانا
وإن عد فيوضيا ضليعا
هو الغر/ المحنك
والعابث / الرصين
لاينفرد بأمر
حتى وإن كان وحيداً،
ولايطعن إلا فى نزال
وليس من شيمته أن يستكين

إلا إذا كان فى الأمر شرك
أو شريك حميم.

* شذرات :

١) النون: أول صورة للبوح
سير فى صباح ماطر
وتوغل فى غابة
حتى التماع الصمت والصهوات

٢) منذ أن صعقت قلبى
الفراشة التى تتوسط استدارته
حل بأسه فى الأشياء كلها
ودخل فى ملكوته
كل ماانفتق وانبثق
وكل من نفر واستنفر.

٣) طوبى لمن أخرج النون
مستخلصا من هيولاه
طوبى لمن صاغه من نغم



٤) ليس صعبا على النون أن يكترى جملة
يستجير بها من فحيح الخواء
ليس صعبا
ولكنه مؤثر أن يهيم على وجهه
ناثرا - أينما حل - من جمره مايشاء

٥) ترى ماالذى سوف يحدث
لو ساق كل اللغات إلى حتفها
هل سيبقى الظلام ظلاما
وهل سيظل الكلام الحبيس
يفرخ تحت الجلود دمامله ؟

٦) فى استواء السكون الرابض هذا
أما من نهد ؟
أما من صرخة ؟

١٥ / ٧

شعبان يوسف

ولم ينتبه انها غيرت غرفة
وأهالت عليه كثيرا من الذكريات
التى حملتها إليه برمتها
حصنت نفسها من شوارعه
ثم أعطت للوحاتها موقعاً بارزاً
واستفاضت تحدثه عن مشاغلها
ورؤاها
وعن وجع دائم يتفجر ليلاً
ويضرب أعمدة الروح
عن تعب يتسلل
عن قلق فادح
وركام من المشكلات
وبعض متاعبها المستفزة
عن عمل لايكف
ودائرة لاتنام

وعن وطن لاتحس به
وأسئلة تتقافز فى الليل
تحرمها من نعاس تقاومه
وتغلق أبوابها فى المساء
تظل مسهدة
وتقوم تضئ مصابيحها
وراحت تعدد ، كم مرة رحلت لبلاد بعيدة
وتشرح تجربة فى التصوف
تجعلها بين حدين
توقفها بين قوسين
حائرة:
أى قوس سيكشف لى عن طريق الأمان؟
ويدفعنى للحياة التى فى الحياة
وللناس حيث أراهم أناسا
وكانت تقول له فى سلامة قلب:
أود
وأرغب فى أن أزور مدائن فاضلة
وأن أستقيل من الفزع المتواصل
أصعد مرتفعا للأمان
وأنشد قدراً بسيطاً من الحب
أرقد فوق سرير صغير ، فحسب
وأغمض عينىَّ . هادئة
ثم أحلم أن ملائكة يحرسون منامى
وقالت:
سأكتب تجربتى كلها
وأحفظها فى نصوص مقدسة

ثم أحملها للسماء
لكى أتخلص من عبئها
وأرفقها بالرسائل
والذكريات القديمة
والألم المتعاظم
والأغنيات الحميمة
أمزجها بروائح أمى
سأنفض كل ضجيج يعوق خطاى
وفى ثقة سوف يحسدنى الأصدقاء عليها
سألقى بكل الذين يحيطون بى فى انتباه
وأرحل نحو متاهة روحى
لأكشف بعض أزقتها
وأحاول أن أتفادى مخاوفها
وأصور بعض وجوه لذاتى
وأخلع عارية
وأهيم
سأترك تلك البلاد التى قهرتنى
وحطت علىَّ قيوداً
سأكسر أطواق نفس
تكاثرت الحاقدات عليها
أهشم أقفاصها
لتطير
وأكتب ملحمة
وأمارس وهما جميلا
سأصعد نحو سماء
ستأخذنى من يدى



وتنقذنى من صغائر ناس عتاة
يحطون أسوارهم فى طريقى
أغنى كما كنت منذ الطفولة
أغنية للذى سوف يأتى:
(لقد وجدت
ماهى الأبدية
هى البحر ممتزجا بالشمس)*
وأرفع نفسى
إلى اللاحدود
وأصنع ثقبا ونافذة فى السماء
لكى أتماهى
وأفنى وجوداً
وأفنى صعودا
إلى البحر والشمس
للمغريات البعيدة
حيث الحياة .. الحياة

---

* من أشعار رامبو

شعر

الحطّاب

عبده الزرّاع

كان فيه وقت طويّل
بين صوت الديك لمّا بيدّن
ويعلن عن طراوة يوم جديد ، وبين
لمّا أسمع صوته وهو بيتنحنح فى الشارع
من دفء اللحظة أقوم
أفتح شبابيك الروح ، وأبُصّ
لوشّه الطيب.
كان عوده طويل مقوس ، زى هلال العيد
ويبُصّ لوشى المدهوش بالنوم
ويقوللى بخفة روح:
« خش ياعكرُت » نام
الشمس لسه ماطلعتشّ
فأضحك .. ولاأخششّ أنان
كان أنشف م الوتد المغروس فى الأرض
وأجمد من حيطنا المبنى بالطوب النىّ
كان أطيب من ريح الفجر

لما يشيل المعول بايديه

زى زمان
ويمرّ اليوم كله والحطاب قاعد مابيتحركشّ
مستنظر زى حَدْ يعطف عليه
وأحياناً: تلاقى الدموع نازله من عنيه
ويتهيألك إنها بدون سبب
لكنه ساعتها بيتذكر:
لماً كان يروح الغيط ويجيب الحطب
والناس داخله وخارجه عليه
والوقت بيقعد طول اليوم لوحده
وأحياناً مابيلاقيش قوت يومه
لكنه عمره ماقفلّ باب بيتُه
دايماً مفتوح على وسعه
وكل مامُرّ عليه أتذكرّ:
لماً كان بشيلنا فوق ضهره ويدوخنا
ولماً كنت أصحى على صوته وهو بيتنحنح فى الشارع
وأفضلّ أتفرّج عليه لحد مايبعد
عن نظرى
أقفلّ ضرفة شباكى
وأخُشّ أنام



ويلفّ الحب عليه
ويمشى فى طريقه لغيطان القرية
كان لمّا بيبعد عن نظرى
أقفلّ ضرفة شباكى
وأخُشّ أنام.

*   *

كان فيه وقت طويل بيبن لمّا بيروح ع الغيط
ولمّا بيرجع فى المغرب
شايل على ضهره حزمة كبيرة
م الحطب الناشف
يفتحّ باب بيته على وسعُ
ويحُط الحِمل اللى حناه

*   *

كان باله طويل
وروحُه خفيفة وبريئة زّى الأطفال
يضحك للناس والدنيا
يجرى ويلعب ويانا ويدوخنا ويقول:
« دوخينا يالمونة .. وأجبلك حِتة صابونة »
كانت أجمل لحظة بتمرّ علينا وهو بيلعب ويانا
الناس كانت تحلف بحياة (الحطاب)
ويحبوا يعاملوه من أجل ضميره الحى

*   *

دلوقت باشوف الحطاب
وهو قاعد على عتبة بيتهُ
ومعدد رجليه ع الآخر
ولاعدش بيروح ع الغيط
ولاعدش حَدْ بيتعامل وياه

شعر



فتنة الزَّجَّاج

السيد رشاد برى

-١-

فى هذا الصباح
وجهى استطال مرتين
وفى الإطار الرمادى القديم
ثلاث عيون هاربة
وأنف
باتساع الليلة الفائتة
وفوق الجبهة المشروخة
تكور ظلى المشقوق
بلا شفتين
وعند الرأس الخشبى
سحابة كقشر البرتقال
مرشوقة بمسمارين
***
تراجعت

أصارع انقسامى المريع
أتشمم اتجاه السير
خطوتين .. خطوتين
وفى الخطوة التالية
تعثرت قدماى فى الفجيعة
تحت المائدة
تناثرت بقايا عشاء الأمس
وأسفل القاع الزجاجى
المكدس بالفراغ
قطعة منسية
من أصابع اليدين
وجزء كأنه شظايا الجدار

يحاول الفرار
من جلدى المدقوق فى اليباب
وجزء كأنه الألم
رائحة انكسار
إشارات السفر
كأنه الغياب
يكمل الإطار

-٢-

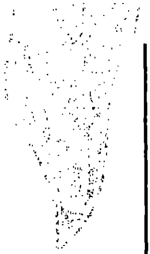
مع غبشة الغروب
مقهورا أحضرت صانع الزجاج
نقدته كل ما معى من حياة
أطفأت المصابيح
لملمت قناديل اعتدالى
أغمضت عينى عن ظلى الغريب
وأقنعت حلمى



بأن .. « الرأس موازٍ لاتجاه السير »
وأن« الحذاء مكانه - دائما - على الأرض»
واعتدلت
فى فراغ التوجس
لأبصر
ماذا صنع الزجاج
فوجدت رأسى موازيا لاتجاه السير
والحذاء على غير العادة
يلاصق الأرض
وكل أطباق العشاء خاوية
من بقايا الأصابع
غير أننى
أبصرتنى
فى الصفحة المصقولة
أتقاسم ظلى
نتفا مسائية الزجاج
والوجه الرخامى
يعلن فى ابتهاج
لم تزل فى
أجولة الوقت
آلهة خالدة
ترتدى سراويل قصيرة
بخطو يعارك الانطفاء
لايتوقف - كالأبد -
عن السير متشحا
فتنة الزجاج

شعر

قصيدتـــان



سامى الغباشى

١- ذو الجثة الضخمة كما رأيته

الرجل ذو الزى العسكرى
والدرجات النحاسية
والجثة الضخمة
والعيون الضيقة ..
لم يراع الجالسة على الكرسى جواره
التى هى زوجتى ..
لم يترك لها متسعاً لتقعد مرتاحة
لم يُبال بنظراتى المستنكرة
أو نظرات من شاهدوه..
لكننى ..
حين لفت انتباهه
إلى أنه ضايق الجالسة إلى جواره
زفر فى وجهى بضيق..
كحمار يحمل فوق كتفيه
طناً من نحاس ..

وخلع كابه العسكرى
فظهر وجهه الكئيب
أو بالأصح ..
كما رأيته وحدى كئيباً
إذ أن الواقفين فى عربة المترو
الذين سبق أن شاهدوه
نهرونى باستنكار
وأشاروا
إلى علامة الصلاة على جبهته ..
ومكانته الاجتماعية..
وتحاملى عليه ..
وأحاطوا به معتذرين عن صفاقتى..
لكنه ..
ظل يزفر..
كحمار يحمل فوق كتفيه طناً
لايعرف كنهه..
ويظن أنه يعرف.

٢- الزائر الذى يعرفنا جيداً

نحن صنعناه بأيدينا
ونحتنا له بأظافرنا أعضاءً
وسودنا وجهه بأفعالنا
وجعلنا له يدين بمخالب
(هما اللتان تبعثران أيامنا الآن)
وفقئنا عينيه،
(فصار إذا جاء إلينا ، يدهسنا بقسوة
غير عابئ بأجسادنا التى تضخمت)
وعندما نبهنا إلى أمهاتنا الطيبات
ونصحنا بتقبيل أيديهن



ضحكنا من بلاهته،
(فصار كلما أن محب منا أمام محبوبة أو تكلم ،
يضع سبابتيه فى أذنيها ، فتنظر إلى حبيبها بدهشة
وتقول : لماذا تحرك شفتيك هكذا وأنت صامت !!)
نحن صنعناه بأيدينا
ومحونا من ذاكرته أشياءً نحتاجها الآن
صنعناه ..
وخربنا بشقاوتنا قلبه
فاستخرج من صدورنا أشياء
وثبت مكانها أشياء
.. .. .. كلعب الأطفال.

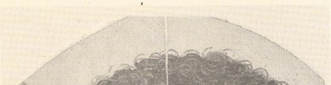
تواصل

فى متاهات الحياة

خالد أسعد على

فى متاهات الحياة
قد نصلى ركعتين
للخوف من سوء المصير
أو هداية أو نجاة
حين الحلم تاه
فى متاهات الحياة
قد نتوه حينما
لا ينزل الحب غيثاً
يروى القلوب السابحة
يطوى الجراح الناضجة
بالهموم فى متاهات الحياة
حتى التقينا
من غير موعد
نلتقى كى نستريح
فى جنة الحب الجميل
من عناء الرحلة المريرة

من عناء السفر الطويل
فى مدار الحب يا سنبلة
نرتوى من راحتيه
نطوى الهموم بيديه
نخلع الأيام من أعمارنا
نغرس الحب الجميل
بالروح زهر الحياة
ضاحكاً ضحك النخيل
كى نداوى كل جرح
فى دمانا جاء من
متاهات الحياة
فجأة صرنا شعاعاً
ف مداه
صرنا ضياء للحياة
يهدى من ضل الطريق
فى متاهات الحياة



رقم الايداع ٧٥١٢ / ٩٢
الأمل للطباعة والنشر